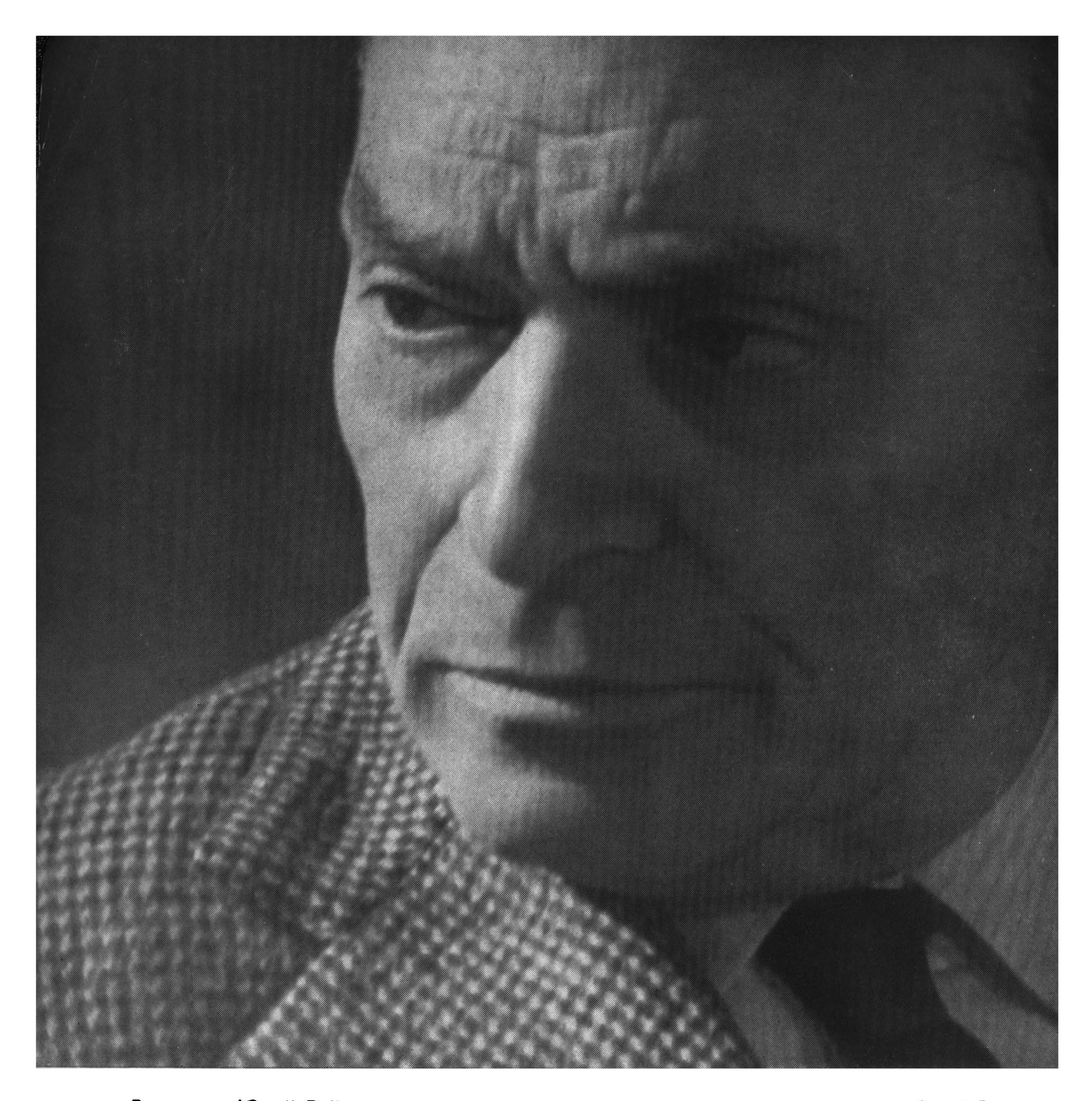
ИСКУССТВО КИНО

1

1967





Режиссер Юлий Райзман

Фото Б. Балдина

С этого номера мы начинаем публикацию серии статей о работе Ю. Райзмана над фильмом «Время тревог и надежд»

СОДЕРЖАНИЕ

К страницам 81 — 87: Будучи студентом операторского факультета ВГИКа, В. Рыклин сфотографировал в 1950 году эпизоды работы А. Довженко с актерами Г. Конским, В. Калининой, Г. Кирилловым, Л. Трактовенко и другими над фильмом «Прощай, Америка», оставшимся незавершенным.

На первой странице обложки—кадр из фильма «Катерина Измайлова». В роли Катерины Измайловой — Галина Вишневская



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР



1967

год 1967

С Новым годом, товарищи! С наступлением первого месяца юбилейного года— года Великого Октября!

Это месяц особенный, и настроение у всех особенное — торжественное и, может быть, немного задумчивое. Охватывает желание оглянуться на сделанное. Вспомнить этапы большого пути.

Полвека — это и много и мало. В наших рядах еще шагают непосредственные участники революции, соратники Ленина. В расцвете сил поколение ровесников Октября, комсомольское племя 30-х, 40-х годов. Полвека — это не полный срок жизни человека. Но сколько сделано, сколько пережито за эти прошедшие 50 лет! Сколько нового вошло в нашу жизнь! Поистине эти годы равны нескольким столетиям. По грандиозности и числу событий, по интенсивности жизни каждого человека, по размаху задуманного и исполненного!

И во главе прожитых нами дней — великие дни Октября. «10 дней, которые потрясли мир», положили начало новой эры человечества.

И почти столько же лет, сколько в этом году исполняется нашей стране, исполняется и советскому киноискусству, которое с первых же дней прочно связало свою жизнь с идеями социализма и коммунизма. Как глашатай революции, как провозвестник великой революционной эпохи вышло советское киноискусство на экраны мира. И все запомнили славные имена Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, братьев Васильевых...

Идут годы, но не умирают традиции, созданные этими мастерами. И как бы далеко ни ушли мы вперед в постижении новых проблем и тем, новых средств выразительности, в поисках нового языка, в глубины исследования явлений жизни и человеческого характера, мы непременно сохраняем в нашем искусстве пафос революции, революционный гуманизм, свойственный эпохе Октября.

В непрекращающемся и с каждым годом все обостряющемся споре о человеке, о его месте в жизни, в споре, который ведется на мировом экране, мы последовательно утверждаем веру в человека, в его разум, силу, в способность бороться за справед-

ливость. Так же как и лучшие фильмы прошлых лет, произведения нового времени определяет глубокий интерес к человеческой личности, к внутреннему духовному миру людей. Причем все в большей и большей степени искусству кино становятся свойственны пафос исследования, анализ в аспекте — личность и время. В этом можно усмотреть развитие лучших традиций русского и советского искусства и литературы с их историзмом и постоянным вниманием к тому, что Чернышевский называл (применительно к Толстому) «диалектикой души». Но в этом же явственно воплощается и характерная черта сегодняшнего дня, современного нам состояния общественного сознания.

Решение задач коммунистического строительства, то новое, что было определено XXIII съездом Коммунистической партии, утвердило необходимость строго научного подхода к явлениям жизни, решительной борьбы с субъективизмом, догматизмом, администрированием.

Возникла необходимость нового расцвета идей и чувств гражданственности в искусстве, повысился всеобщий интерес к проблемам современности, к обсуждению вопросов морали советского человека, к углубленному анализу характеров, психологии, взятых в развитии, в движении, в их сложной связи с эпохой.

Решения съезда открыли грандиозную перспективу в области художественного творчества.

В соответствии с духом времени лучшие наши фильмы отличаются диалектическим, историческим подходом к изображаемой действительности. Их создателям свойственно стремление запечатлеть не выхваченные из жизни статичные картинки, не готовые результаты уже свершившегося, а осмысление движения, исследование истоков, причин возникновения тех или иных событий, самый процесс становления нового характера.

Сегодня нет более важной задачи перед нашим обществом, нежели «строительство» нового человека. Огромную роль в наши дни приобретают социология, строгий анализ, научное изучение всех сторон нашей жизни, морали, вкусов, быта советских людей. Научный подход приобретает большое значение и для искусства.

Кинематограф в своих лучших фильмах все дальше уходит от мертвого мира статичных готовых истин, от наивной иллюстративности к самостоятельному анализу действительности. И поэтому справедливо будет сказать, что как никогда выросла в наши дни роль личности художника, повысилась и мера его ответственности, возросло воспитательное значение искусства.

В экранном соревновании побеждают произведения, созданные прежде всего интересными людьми, думающими, талантливыми, наблюдательными художниками. Иждивенчество, начетничество, конъюнктура, приспособленчество, расчет на важную тему — все это уходит в прошлое. Одерживают верх те, кто умеет мыслить масштабно и партийно, кто сочетает конкретность анализа с умением уловить, объяснить движение жизненного процесса.

Не будем перечислять все хорошие фильмы, которые появились на экранах в последние годы. Их много. Из всего их числа назовем лишь четыре — те, которые вышли не так давно победителями по числу зрительских посещений. Это «Председатель», «Живые и мертвые», «Гамлет», «Обыкновенный фашизм». Отличная четверка!

Победа этих фильмов — живое свидетельство возросшей требовательности к искусству. Свидетельство того, что большинство зрителей научилось видеть в кинематографе не «киношку», не просто зрелище, а высокое искусство. Однако это обстоятельство не снимает задачи дальнейшей борьбы за зрителя, глубокого его изучения, влияния на развитие его эстетических вкусов.

И в этой связи серьезные требования мы должны предъявить и к мастерам кино, и к критикам, и к организации нашего проката. Ибо никому не должно быть безразлично, для кого и зачем снимается тот или иной фильм, будет ли он интересен зрителям, как он идет в кинотеатрах.

Узко понимаемая «эстетическая» критика не может оказывать действенного влияния на процессы, происходящие в искусстве и в зрительных залах. Надо предотвра-

тить появление картин, вызывающих справедливые нарекания зрителей расплывчатостью образов, идей, своей бесформенностью.

Зрители справедливо сетуют на отсутствие в кинорепертуаре фильмов на острые, прямо поставленные политические темы. Не понятно, почему созданию таких картин не уделяется внимание, хотя те, что выходят на экраны, имеют большой успех у зрителей, чему пример лучший среди документальных фильмов — «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Среди же игровых картин преобладают произведения бытового характера. Нужно ли говорить, что жизнь общества, политические страсти кипят вокруг нас и каждый человек приобщен к этому сложному миру, к его проблемам.

Мы не всегда умеем открывать в нашей действительности присущее ей революционное, преобразующее начало, в кино еще редко появляются образы такого значения и такой силы, чтобы о них можно было бы сказать — вот это и есть коммунисты 60-х годов, наши современные люди, идущие сегодня впереди.

Однако именно к столь глубокому осмыслению жизни, к яркому изображению героя-современника побуждают приближающиеся знаменательные даты: и 50-летие Советского государства и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Как же важно при этом в решении политической темы не сбиться на шаблон, сочетать марксистский анализ с вдохновением и смелостью художнического поиска!

Приступая к созданию историко-революционного фильма, художник не может удовлетвориться повторением того, что уже было в искусстве. Каждый новый фильм должен быть проникновением в неизученное, должен стать открытием. Никакие внешние эффекты, модно выстроенные кадры, хорошо организованные детали не помогут прикрыть отсутствие «езды в незнаемое», отсутствие свежей аналитической авторской мысли, современного взгляда в трактовке исторических событий.

На XXIII съезде КПСС прозвучали справедливые упреки в адрес нашего киноискусства. И главный из них — почему до сих пор не создан образ современного властителя дум.

Нет, не о каком-то идеальном, нормативном герое идет речь. И не о герое «с червоточинкой». Речь идет о реальном человеке, о настоящем, убежденном строителе коммунизма, который увиден в нашей реальной жизни так, как увидел когда-то Толстой своего Пьера, Чехов — своего доктора Дымова, Фурманов — Чапаева, Фадеев — Левинсона и молодогвардейцев. Речь идет о герое, способном взволновать сердца, увлечь силой, красотой души.

Надо думать, что у этого будущего героя не будет ничего общего с «положительными» персонажами таких слабых фильмов, как «Секретарь обкома», «Космический сплав». Актуальность и значительность темы не может сама по себе служить индульгенцией и примирить зрителей с низким художественным уровнем фильма.

Протест вызывает и другой тип фильмов. Появилась серия картин, очень поверхностных, мнимо «интеллектуальных», претенциозных, обманчиво «значительных». В стилистике этих картин много подражательного, в них явно чувствуется погоня за модой. Такие фильмы, как правило, абстрактны по содержанию, манерны по форме. В них нет серьезной мысли, приблизительна их драматургия. Они этюдны, бесконечно растянуты. Смотреть их неинтересно — потому и пусты залы кинотеатров во время их показа. Неуспех таких фильмов у зрителя должен вызывать серьезные раздумья — можно ли идти этой дорогой дальше?

Нельзя больше пренебрежительно относиться к тому, как идут фильмы на экранах. Смотрят ли их? Оказывают ли они хорошее влияние на вкусы зрителя? Не портим ли мы эти вкусы выпуском разного рода ремесленных и слабых произведений?

Согласившись с тем, что так же, как у книг, у отдельных фильмов может быть свой круг зрителей, все же надо бороться за то, чтобы хорошие фильмы завоевывали наибольшую аудиторию, потому что кино должно не только характеризовать состояние нашего общественного сознания, но и активно формировать его.

Вот обо всем этом мы и задумываемся в канун нашего большого праздника, понимая всю меру ответственности, которая ложится на наше искусство, на наш прокат, на нашу критику.

Я. ВАРШАВСКИЙ

Старый номер журнала...

Увлекательное занятие — листать старые номера журнала. Своего рода путешествие по времени — можно вернуться в прожитые годы, посмотреть на былое отсюда, из 1967-го, сличить прогнозы с реальностью нынешнего дня.

Сегодня мы можем, листая подшивки нашего журнала,— ему теперь больше 30 лет — мысленно прожить в ускоренном темпе эти десятилетия, снова окунуться в атмосферу тех лет, когда самые заслуженные из нынешних мастеров были еще совсем молоды и кинематограф наш так очевидно обновлял мировое киноискусство.

Все номера не перечитаешь — вышли в свет как-никак сотни. Но вот номер, задерживающий на себе внимание всех теперешних сотрудников журнала,— № 1 за 1957 год. На обложке — довженковский набросок экранного триптиха для «Поэмы о море». Эскиз был сделан мелом на грифельной доске в рабочем кабинете мастера на «Мосфильме» за день до смерти. На обороте— кадр из «Весны на Заречной улице». Так на журнальном листе встретились разные поколения советских кинематографистов.

Этот номер делал коллектив журнала в нынешнем его составе — естественно, мы испытываем к нему особо теплое чувство, и это нам простится.

Но хочется сейчас перелистать этот номер журнала и по другим причинам, более существенным.

Дух деятельного обновления проявлялся тогда— после XX съезда партии — во всем. Не любоваться действительностью умиленно, а делать ее лучше—к этому звал каждый новый талантливый фильм, отвечающий характеру времени.

Киноискусство, развивая лучшие традиции прошлых лет, становилось умнее, мужественнее, честнее — и потому оптимистичнее. Уходило предубеждение против трагедий — и потому снова появилась на экране комедия. Изживалась лакировка — и потому возрождался настоящий оптимизм. Отвергалась ходульность — и это открывало путь героике. Искренность искусства возвращала ему веру зрителя, а с нею — способность воздействия на человеческие души.

Образом этих лет стала довженковская «Поэма о море» — так же как его гениальная «Земля» воплотила в себе современность 30-х годов. Этот первозданно огромный, вовсе не отшлифованный, ни на что привычное в кино не похожий драматургический массив выражал ход мыслей истинного художника-патриота.

Сценарий, напечатанный в первом номере журнала, предполагал решительное обновление поэтики экрана. «Поэма о море» взрывала стереотип зрительского восприятия, требовала изменить представление о том, что под силу кинематографу. Такие сдвиги легко, бесконфликтно для художника и зрительного зала никогда не происходят.

Подобные трудности в развитии искусства не страшны, если можно проследить диалектику успеха — от признания в сравнительно узком поначалу кругу к пониманию и любви больших аудиторий. Плохо, если кинематографист принципиально держит курс на признание «в узком кругу» и довольствуется им. Довженко отдавал себе отчет в том, что сложную форму его поэмы поначалу поймут не все, не сразу — а все же в конце концов воспримут верно и всюду, потому что нельзя не понять правду народной жизни.

Раньше многих других драматургов и режиссеров, отечественных и зарубежных, наш гениальный кинематографист сделал решительный шаг к глубокому обновлению кинопоэтики. Не забудем о творческих открытиях Довженко!

(Незадолго до смерти Александр Петрович пришел к нам в редакцию, сел за стол рядом с заведующим отделом критики, сказал, что хочет быть членом редколлегии и начал работать — намечать темы, планы. Сказал, что журнал, по его мнению, должен выступить против будничности в искусстве, против бескрылых фильмов...

Он считал дело кинематографического журнала своим кровно-личным делом — надо и об этом примере, преподанном Довженко, почаще вспоминать в кругу кинематографистов.)

Социалистическое искусство быстро двинулось тогда к новым горизонтам — и перед кинематографистами стали возникать проблемы, о которых раньше задумывались немногие. Одна из самых острых — взаимопонимание со зрителем. Режиссеры-дебютанты Лев Кулиджанов и Яков Сегель писали в этом номере об изумившей их встрече со зрителями — очень уважаемыми зрителями на целине. Посмотрев их фильм «Это начиналось так...», один молодой человек — вовсе не мещанин — стал упрекать авторов в том, что они могли бы показать жизнь «побогаче». Авторы стали ссылаться на правду жизни.

«Ну, это в жизни, а то в кино»,— вполне серьезно заявил зритель.

Неписаный, но очень распространенный и живучий эстетический кодекс, согласно которому правда жизни не годится для искусства, озадачил дебютантов-новичков. Было чем встревожиться! Настала пора более серьезных раздумий о реальных зрительных залах и реальных вкусах, существующих в них, о борьбе за воспитание подлинно реалистических взглядов зрителя на искусство. До той поры обычно довольствовались «среднеарифметическим» представлением о зрителе, о его духовно-эстетических потребностях, о том, чем он доволен или недоволен.

Жажда реальности, составляющая отличительные черты социалистического искусства, основу его действенной силы, охватила наиболее талантливых наших кинематографистов. К постижению подлинной, невыдуманной действительности звала партия. Возникла и проблема более точного знания зрителя, одинаково важная для художников и критиков. Взвешенная критическая оценка предполагает изучение того, как в самом деле воспринят и истолкован фильм зрителями. Если раньше суждение — окончательное и бесповоротное — выносилось подчас в маленьком просмотровом зале, где критик оставался с фильмом наедине, то теперь потребовалось еще одно очень важное обстоятельство для анализа достоинств и недостатков нового произведения искусства — фактический, а не заранее предполагаемый успех или неуспех. Надо завоевать любовь зрителя! Одобрения в камерных просмотровых залах недостаточно. Так же как недостаточно абстрактной веры в то, что зритель непременно оценит хорошее и осудит дурное. Хорошего зрителя воспитывает вся социалистическая культура, в том числе и искусство и критика.

Сложное явление стояло за диалогом, озадачившим молодых кинематографистов!

Кто одержит победу в борьбе за зрителя, потеснит ходульщину, вызовет в зрительном зале любовь к правде жизни и правдивому искусству?

Кинематографисты, критики стали внимательнее приглядываться к новым, молодым драматургам, режиссерам, актерам. Их сразу стало много благодаря концу «малокартинья».

Они давно ждали своего часа — не такие уж юные, но зато знающие жизнь дебютанты. В большой подборке «Дорогу талантам!» Сергей Юткевич рассказывает в письме из Одессы о порадовавшей его встрече с молодежью южной студии — здесь он видел новые фильмы, позволяющие с уважением и надеждой говорить о новом поколении кинематографистов. Ростислав Юренев выступает со статьей, посвященной фильму «Это начиналось так...»,— и ведет разговор не только об этой картине, но и о начале творческого пути многих талантливых воспитанников ВГИКа.

Идет серьезное обсуждение новых фильмов мастеров старших поколений и первых, вторых работ учеников Сергея Герасимова, Игоря Савченко, Михаила Ромма, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина. Верный признак хорошего воспитания художника — молодые кинематографисты уважают учителей, но не повторяют их. Они приобретают собственный жизненный и художественный опыт.

Р. Юренев горячо поддерживает молодежь и своевременно предупреждает: у недавно выдвинувшегося способного В. Басова наблюдается тенденция к холодному профессионализму, И. Анненский явно грешит мелодраматизмом и внешними эффектами... Жаль, что тот и другой режиссеры невнимательно, видимо, читали этот номер журнала.

(Не обошлось тут, конечно, и без курьезов — еще бы, где прогнозы, там и занятные промахи. Критик пишет, например, что не может представить себе «Идиота» в постановке И. Пырьева. Ошибся, что поделаешь!)

Начинается интереснейший творческий путь Григория Чухрая — он выступает с «Сорок первым», Александра Алова и Владимира Наумова — мы уж видели их «Тревожную молодость»; в то время когда печатался этот номер журнала, заканчивался монтаж «Павла Корчагина» — в следующем номере был опубликован спор о фильме, в котором участвовали и его сторонники и противники.

А что бы сегодня не только нам, но и тем, о ком шла речь в журнале, перечитать старый номер — может быть, «машина времени» принесла бы им пользу, напомнила о коллективных раздумьях, в которых были высказаны и заслуженные похвалы, и честные опасения, и доброжелательные товарищеские советы на будущее.

Видимо, таков закон развития искусства: в работах каждого нового поколения художников, если оно действительно духовно богато, можно обнаружить и преемственность лучших традиций и нечто существенно новое. Чем в 1956 году обратила на себя внимание «Весна на Заречной улице» Феликса Миронера и Марлена Хуциева? Многое в этом очень талантливом фильме, живущем в репертуаре и сегодня, порадовало учителей, товарищей, зрителей, критиков, а самым существенным было вот что: авторы сосредоточили наше внимание на внутренней жизни героев. Таков их принцип — я писал об этом в статье «Выбор пути». Теперь, вспоминая этот фильм, сопоставляя его, скажем, с новыми работами Марлена Хуциева, видишь: в самом деле, проникновение в духовную жизнь современников—это творческая программа и Марлена Хуциева, и многих его сверстников, и более молодых кинематографистов, для которых он — уже мастер старшего поколения. Они по-своему спорят, скажем, с поэтикой первых лет кино — и в то же время разрабатывают свою поэтику раскрытия внутреннего мира героя и автора-художника.

Существенно то, что в «Весне на Заречной улице» была достигнута тонкая гармония «внутреннего» и «внешнего» — лирического начала и точной обрисовки рабочей среды, нравов тех лет. Видимо, эта гармония помогла успеху фильма в массовых аудиториях. Картина поучительна кроме всего прочего тем — и для самих авторов,—что завоевала любовь широких кругов зрителей.

И еще один обнадеживающий режиссерский дебют нашел отражение на страницах первого номера журнала за 1957 год — С. Розен писал о фильме Василия Ордынского «Человек родился». На этих же страницах рассказано о первых или вторых значительных работах многих талантливых людей — начинались актерские биографии Валентина Зубкова, Натальи Фатеевой, Николая Рыбникова, по-новому раскрывалось редкое дарование Ролана Быкова...

Станислав Ростоцкий выступил с обобщающей статьей-призывом, обращенным к сверстникам. Он писал о том, что наступила пора творческой самостоятельности режиссеров Ю. Егорова, С. Самсонова, М. Швейцера, В. Бунеева, В. Венгерова, В. Басова, А. Алова, В. Наумова, Я. Сегеля, Л. Кулиджанова, Ф. Миронера, М. Хуциева, вспоминал студенческие годы во ВГИКе и звал товарищей: надо стать «выразителями дум поколения». Он призывал руководителей кинематографии облегчить путь режиссеров к темам, кровно близким молодым людям. В статье говорилось: «Как могло случиться, что до сих пор ни один из молодых режиссеров, огромное большинство которых — бывшие фронтовики, награжденные орденами, хранящие дома гвардейские значки и нашивки ранений, не поставил ни одной картины о войне? А какая это прекрасная возможность— рассказать о нашем поколении...» Настало время, и кинематографисты, прошедшие войну, смогли рассказать о ней языком большого искусства.

Обращение к коренным вопросам времени принесло успех многим режиссерам, о которых писал С. Ростоцкий, и ему самому, когда он следовал своему же совету: «Нужно ...побродить по нехоженым дорогам, опасаясь гораздо больше ровных площадей, на которых все ясно и все неинтересно».

Были и промахи и напрасная трата сил, но всегда, когда кинематографист в самом деле сознавал себя голосом поколения, результат его труда был общественно значимым.

В том же номере журнала писатель В. Тендряков в беседе «За круглым столом» заявил: «На мой взгляд, крайне необходимо организовать Союз советских кинематографистов».

Партия поддержала общее желание кинематографистов — Союз создан. Надо активнее использовать эту сильную творческую организацию для того, чтобы кинематографист, избирающий трудные пути новаторских исканий, всегда чувствовал рядом с собой доброжелательных товарищей, умеющих вовремя и похвалить и покритиковать. Журнал Союза кинематографистов для того и существует.

Хочется еще напомнить сегодня о том, что говорил за первым «круглым столом» наш незабвенный друг, совесть советской кинематографии — Сергей Васильев:

«По существу, к журналу можно предъявить те же требования, что и к хорошей картине. Он должен утверждать передовые идеи современности и последовательно бороться за них, он должен быть содержательным и при этом обязательно живым и занимательным, он должен будить мысль и привлекать внимание ко всему новому».

Отличная программа — она остается живой.



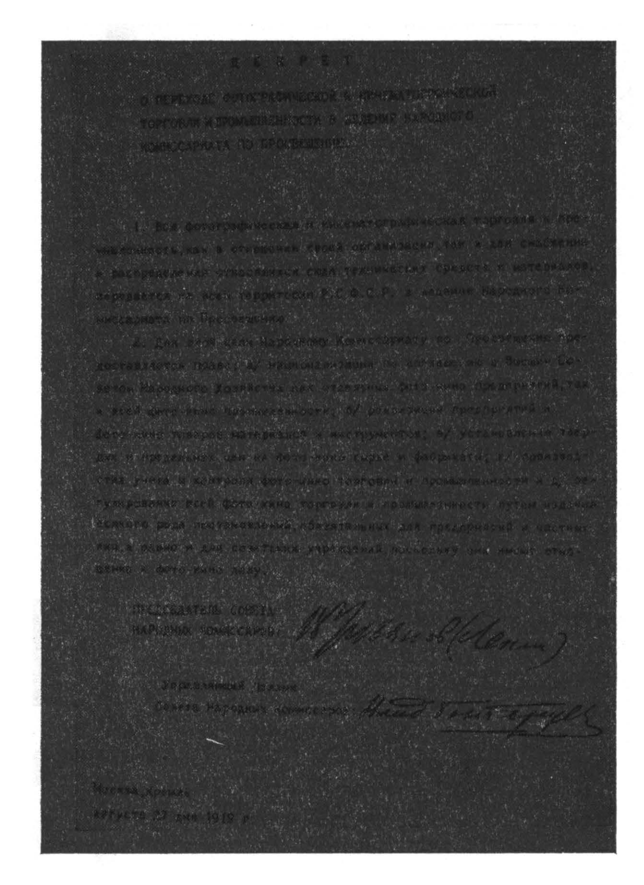
ГОД ЗА ГОДОМ

1917—1967. Полвека истории первого в мире социалистического государства. Почти полвека истории советского кино. Перебирая в памяти год за годом этапы славного и сложного пути родного кино, еще раз убеждаешься в том, как неразрывно было связано оно с жизнью своего народа, с Коммунистической партией. Об этом мы хотим рассказать языком документов. Не ищите здесь всех дат, названий всех фильмов, которые этого заслуживают, имен всех тех, кто отдал и отдает свои силы, талант самому массовому из искусств. Такая задача по силам лишь специальным, фундаментальным исследованиям. А здесь — напоминание о прожитом, о сделанном.
Итак, вспомним, товарищ...

«НЕОБХОДИМО ОТКРЫТЬ И СДЕЛАТЬ ДОСТУПНЫМИ ДЛЯ ТРУДЯЩИХСЯ ВСЕ СОКРОВИЩА ИСКУССТВА, СОЗДАННЫЕ НА ОСНОВЕ ЭКСПЛУАТАЦИИ ИХ ТРУДА И НАХОДИВШИЕСЯ ДО СИХ ПОР В ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОМ РАСПОРЯЖЕНИИ ЭКСПЛУАТАТОРОВ».

Из Программы РКП (б), принятой на VIII съезде партии

1917—1919



ДЕКРЕТ

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для сего целей Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

Председатель Совета Народных Комиссаров: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий Делами Совета Народных Комиссаров: [illegible]

Москва, Кремль.
Августа 27 дня 1919 г.



Броневик «Лейтенант Шмидт» у Смольного. Октябрь 1917 года



Раздача литературы с агитпоезда. 1919



Субботник в Петрограде

«...ПРОИЗВОДСТВО НОВЫХ ФИЛЬМОВ, ПРОНИКНУТЫХ КОММУНИСТИЧЕСКИМИ ИДЕЯМИ, ОТРАЖАЮЩИХ СОВЕТСКУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, НАДО НАЧАТЬ С ХРОНИКИ...»

В. И. Ленин (из беседы с А. В. Луначарским)



Заседание Петроградского кинокомитета



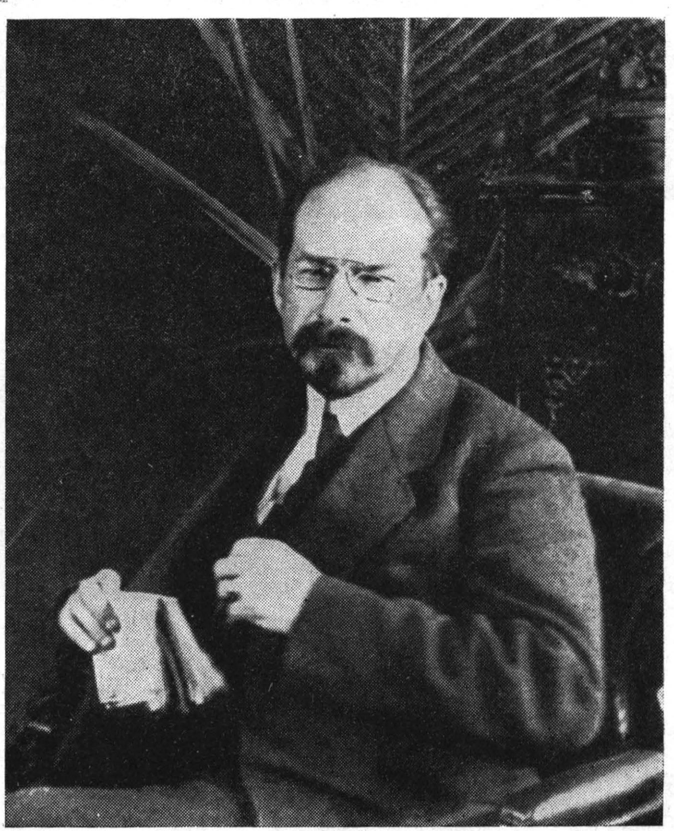
Агитвагон агитпоезда

«ОГРОМНУЮ ПРОПАГАНДИСТСКУЮ РОЛЬ СЫГРАЛИ АГИТАЦИОННЫЕ ПОЕЗДА И ПАРОХОДЫ, УКРАШЕННЫЕ ПЛАКАТАМИ И ЗАПОЛНЕННЫЕ ПРОПАГАНДИСТАМИ, ВОЗИВШИМИ С СОБОЙ КИНО И РАЗЪЕЗЖАВШИМИ ПО ВСЕЙ СТРАНЕ».

А. Луначарский

«ВСЕ РАБОТАЛИ НАД ПЕРВОЙ СОВЕТСКОЙ АГИТАЦИОННОЙ КАРТИНОЙ «УПЛОТНЕНИЕ» С БОЛЬШИМ ЭНТУЗИАЗМОМ. РАБОТАЛИ ПО 15, ПО 18 ЧАСОВ В СУТКИ... СЪЕМКА ФИЛЬМА ДЛИЛАСЬ 7—8 ДНЕЙ, А ЧЕРЕЗ 10 ДНЕЙ ФИЛЬМ С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ ДЕМОНСТРИРОВАЛСЯ В КИНОТЕАТРАХ ПЕТРОГРАДА».

А. Пантелеев



«Уплотнение». Агитфильм. Петроградский кинокомитет. 1918. Авторы сценария А. Луначарский, А. Пантелеев; режиссеры А. Пантелеев, Д. Пашковский, А. Долинов; оператор В. Лемке. А. Луначарский в фильме «Уплотнение»



«Товарищ Абрам». Агитфильм. Товарищество «И. Ермольев» (по заказу Московского кинокомитета). 1919. Автор сценария Ф. Шипулинский; режиссер и художник А. Разумный



«Барышня и хулиган» («Учительница рабочих»). Т/д «Нептун». 1918. Автор сценария и сорежиссер В. Маяковский; режиссер и оператор Е. Славинский. В роли хулигана В. Маяковский

«Мать». Московский кинокомитет. 1919. Автор сценария М. Ступина; режиссер А. Разумный; операторы А. Левицкий, Н. Рудаков; художник В. Егоров. В роли Ниловны Л. Сычева



«Отец Сергий» («Князь Касатский»). Товарищество «И. Ермольев»). 1917—1918. Автор сценария А. Волков; режиссер Я. Протазанов; операторы Н. Рудаков, Ф. Бургасов; художник В. Баллюзек

«ЧЕЛОВЕК КРИЧИТ В КИНО! ЧЕЛОВЕК! В КИНО! КАК ВСЕ, ЧТО ИДЕТ ИЗ РОССИИ, И ЭТОТ ФИЛЬМ ОБРАЩАЕТСЯ НЕПОСРЕДСТВЕННО К ДУШЕ ЧЕЛОВЕКА».

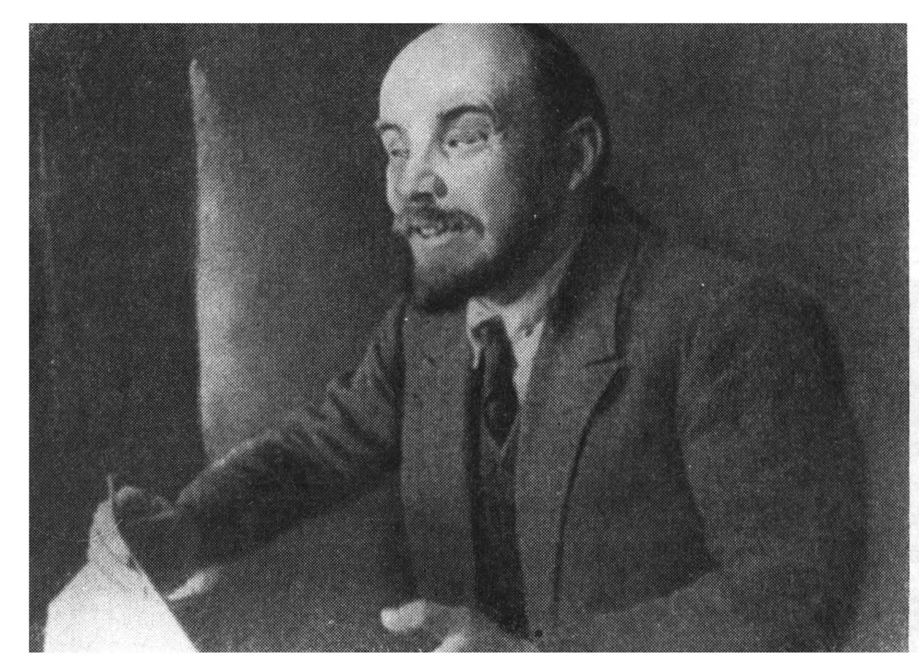
Из отзывов зарубежной прессы о «Поликушке»

«Поликушка». 1918—1919. Т/д «Русь». Авторы сценария Ф. Оцеп, Н. Эфрос; режиссеры А. Санин, Ю. Желябужский; оператор Ю. Желябужский; художники С. Петров, С. Козловский

А в это время...



1920—1921



В. И. Ленин. Кинохроника 20-х годов

...В ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ ХРОНИКА И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ ВЕЛИ НАШЕ КИНОИСКУССТВО. НА МНОГИХ ФИЛЬМАХ ЗАРОЖДАВШЕЙСЯ ТОГДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ЛЕЖАЛ НЕСОМНЕННЫЙ ОТПЕЧАТОК ТОГО, ЧТО СОЗДАВАЛА ТОГДАШНЯЯ ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

С. Эйзенштейн



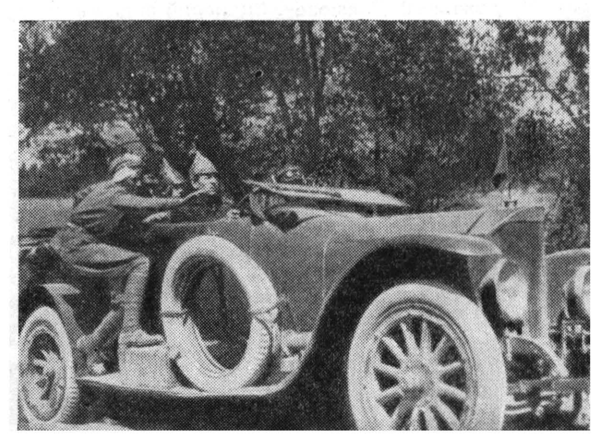
Голод в Поволжье



Похороны 26 бакинских комиссаров



Л. Кулешов



«На красном фронте» («Красный фронт»). Киносекция Моссовета. 1920. Автор сценария и режиссер Л. Кулешов; оператор П. Ермолов



«Арсен Джорджиашвили» («Убийство генерала Грязнова»). Киносекция Наркомпроса Грузии. 1921. Автор сценария Ш. Дадиани (тема И. Перестиани); режиссер И. Перестиани; оператор А. Дигмелов; художник Ф. Пуш. В роли Арсена М. Чиаурели, в роли матери Арсена Е. Черкезова





«Дети учат стариков» («Епископ Гаттон»). Агитфильм ВФКО (1-я фабрика). 1920. Автор сценария И. Новиков; режиссер А. Ивановский; оператор А. Левицкий; художник В. Баллюзек. Сценарий фильма получил первую премию на конкурсе ВФКО осенью 1920 года

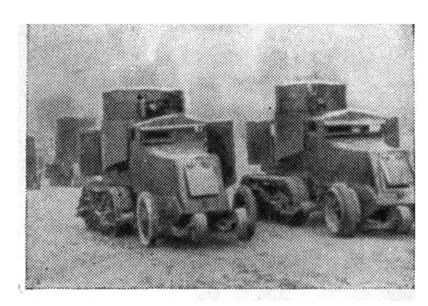
ЗА ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ БЫЛО СОЗДАНО СВЫШЕ 70 АГИТФИЛЬМОВ, РАЗЪЯСНЯВШИХ В ДОХОДЧИВОЙ ФОРМЕ НАСУЩНЫЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ПАРТИИ БОЛЬШЕВИКОВ И СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ.



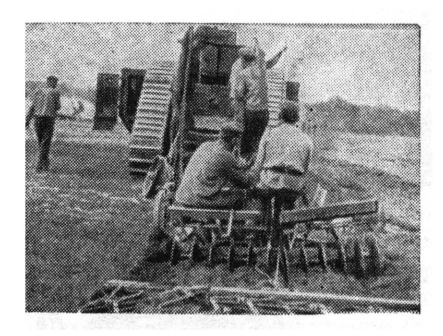
«Серп и молот» («В трудные дни»). Госкиношкола и ВФКО (3-я фабрика). 1921. Авторы сценария А. Горчилин, Ф. Шипулинский; режиссер В. Гардин; сорежиссер В. Пудовкин; оператор Э. Тиссэ

А в это время...





Парад в день 5-й годовщины Октября



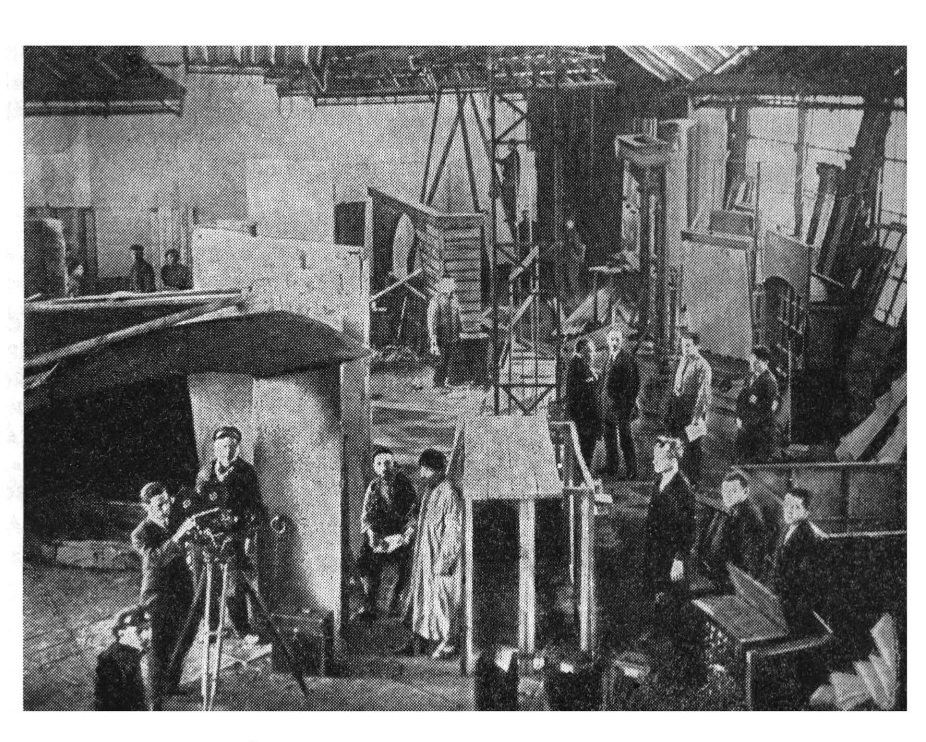
Танки пашут

«СЕАНСЫ «КИНОПРАВДЫ» НА ПЛОЩАДЯХ МОСКВЫ СМОТРЯТ КАЖДЫЙ РАЗ ОТ ДВУХ ДО ПЯТИ ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК... ВСЕ ВРЕМЯ ЕДИНИЧНЫЕ ВЫЕЗДЫ НА ФАБРИКИ, В РАБОЧИЕ КЛУБЫ, В ПРИГОРОДЫ, НА КАШИРСКУЮ ЭЛЕКТРОСТРОЙКУ И Т. П., ДЛЯ ПОСТАНОВКИ КИНОСЕАНСОВ».



«Киноки» за работой. М. Кауфман, Дзига Вертов

1922—1923



В павильоне кинофабрики

«Красные дьяволята». Киносекция Наркомпроса Грузии. 1923. Сценаристы П. Бляхин, И. Перестиани; режиссер И. Перестиани; оператор А. Дигмелов; художник Ф. Пуш

«Я СДАВАЛ КАРТИНУ КОМСОМОЛУ, МОЕМУ ШЕФУ, ЧТО НАЗЫВАЕТСЯ, ТРИУМФАЛЬНО. СМЕХ И АПЛОДИСМЕНТЫ НЕ ПРЕРЫВАЛИСЬ... В ДНИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ОСАЖДЕННОМ СЕВАСТОПОЛЕ ПОД НЕПРЕРЫВНЫМ ЖЕСТОКИМ ОБСТРЕЛОМ ФИЛЬМ ПОЛЗКОМ ПЕРЕТАСКИВАЛИ ИЗ БЛИНДАЖА В БЛИНДАЖ. КАРТИНА — УЧАСТНИЦА ОБОРОНЫ! СОЗНАЮСЬ, ЭТО ЯВЛЯЕТСЯ МОЕЙ ГОРДОСТЬЮ».

И. Перестиани



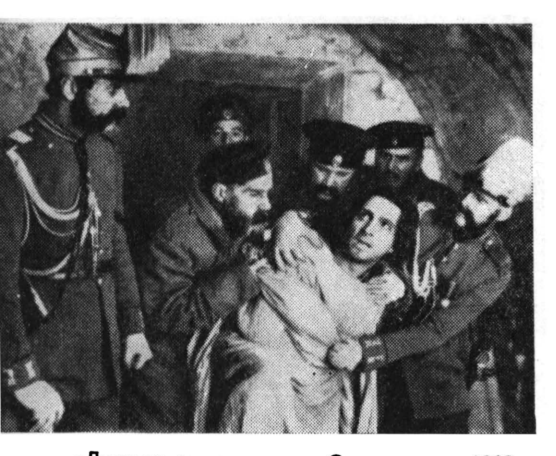
«У позорного столба» («Отцеубийца»). Госкинпром Грузии. 1923. Сценарист и режиссер А. Бек-Назаров; оператор С. Забозлаев; художники В. Сизамон-Эристов, К. Тир

«Чудотворец». 1-й петроградский коллектив артистов экрана и Севзапкино. 1922. Сценарист А. Зарин; режиссер А. Пантелеев; оператор Н. Козловский



«Комбриг Иванов». Экранизация. Пролеткино. 1923. Сценарий Волеро (коллективный псевдоним); режиссер, оператор и художник А. Разумный

ПО СВИДЕТЕЛЬСТВУ Н. К. КРУПСКОЙ, КАРТИНА «ЧУДОТВОРЕЦ» ОПРЕДЕЛЕННО ПОНРАВИЛАСЬ ВЛАДИМИРУ ИЛЬИЧУ КАК ТИП АНТИРЕЛИГИОЗНОЙ ПОСТАНОВКИ, В КОТОРОЙ АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПАГАНДА, ОПРЕДЕЛЕННАЯ В ПРОСТУЮ И ЗАНЯТНУЮ ФОРМУ, НОСИТ КЛАССОВЫЙ ХАРАКТЕР.

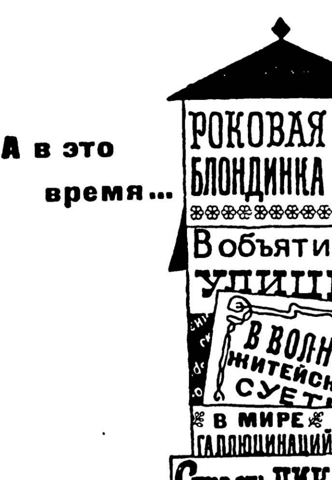


«Дворец и крепость». Севзапкино. 1923. Сценарий О. Форш, П. Щеголева; режиссер А. Ивановский; операторы И. Фролов, В. Гласс; художники В. Щуко, В. Рерих

«ФИЛЬМ «ДВОРЕЦ И КРЕПОСТЬ» ДЕМОНСТРИРОВАЛСЯ В ТЕАТРЕ «ПРАВДА» МОНОПОЛЬНО В ТЕЧЕНИЕ МЕСЯЦА. НА ПРЕМЬЕРЕ БЫЛО ТАКОЕ СТЕЧЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ, ЧТО ДЛЯ ОХРАНЫ ПОРЯДКА ПРИСУТСТВОВАЛА КОННАЯ МИЛИЦИЯ». «КАРТИНА СЧИТАЛАСЬ ПЕРВОЙ ЛАСТОЧКОЙ В СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ».

А. Ивановский

А в это время...





ПОДРОБНЫЙ РАЗГОВОР

«Катерина Измайлова»

М. ГУКОВСКИЙ:

Мне чрезвычайно трудно дать объективную оценку фильма «Катерина Измайлова»*. Трудно, во-первых, потому, что я страстный поклонник музыки Шостаковича, которого я считаю величайшим художником XX века, роль которого в создании советской культуры, культуры эпохи Октябрьской революции, я могу сравнить только с ролью Бетховена, величайшего художника эпохи революции буржуазной. Трудно, во-вторых, потому, что я страстно люблю партитуру этой оперы, слышал ее десятки раз в разных исполнениях, знаю каждый ее звук, и потому мнение мое может быть недостаточно беспристрастным.

Но все же, когда в просмотровом зале «Ленфильма» зажегся свет и в течение нескольких минут в нем царствовало взволнованное, какое-то горячее молчание, и я увидел нескольких серьезных людей, отнюдь не склонных к сентиментальности и обычно весьма скептичных, поспешно прячущих в карманы мокрые от слез носовые платки, я понял, что должен высказать свое мнение, пусть и субъективно окрашенное.

Впечатление, которое производит картина, поистине огромно и притом своеобразно. Она захватывает уже с первых кадров, удивительно монументальных, значительных и мелодичных. Могучая, широко напевная музыка, звучащая громко и ясно, гипнотизирует, пленяет, подчиняет настолько, что через несколько минут ее перестаешь слышать как таковую, а воспринимаешь как сумму своих собственных переживаний, чувств, раздумий.

Невольно вспоминаешь недавно виденный французский фильм Жака Деми «Шербурские зонтики», автор которого стремился создать произведение, приподнятое над жизнью, романтически условное, и для этого, на мой взгляд, довольно безуспешно воспользовался изрядно второстепенной музыкой.

Создатели фильма «Катерина Измайлова» ставили задачу прямо противоположную — воспроизвести жизнь реальную, человеческую, страшную во всей ее конкретности и через гениальную музыку заставить зрителей окунуться в нее, понять ее, пережить вместе с героями, пусть глубоко грешными, но и глубоко человечными, их ужасную, переворачивающую душу судьбу.

Находить слова и мерила для того, чтобы подойти к этому произведению, ключевому для всей музыки XX столетия, как и ко многим другим работам Шостаковича, надо необычайно осторожно.

Вообще мне кажется, что, размышляя о «Катерине Измайловой», нельзя говорить о каком-либо одном из ее создателей. Творческому коллективу удалось добиться редкого единства художественных усилий. Поэтому трудно сказать (исключая, естественно, Шостаковича), кому следует отдать пальму первенства — режиссеру М. Шапиро, исполнительнице заглавной роли Г. Вишневской, художнику Е. Енею или дирижеру К. Симеонову.

Не могу все же не удержаться и не подчеркнуть, что К. Симеонов — замечательный дирижер. Ведь партитура «Леди Макбет» не принадлежит к легким партитурам, и истолкование ее возможно самое различное. Те, кто слышал первую трактовку Самосуда или глубоко противоположную ей трактовку Тонса, могут поистине оценить необычайно взвешенное, продуманное, ясное и в то же время эмоциональное восприятие музыки Д. Шостаковича К. Симеоновым. Музыка в фильме донесена дирижером и оркестром вся, от первой до последней ноты, кроме тех неожиданных купюр, о которых я сожалел, но, сожалея, понимал, что кинематограф есть кинематограф,

* Сценарий Д. Шостаковича (по мотивам произведения Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»). Постановка М. Шапиро. Операторы Р. Давыдов, В. Пономарев. Художник Е. Еней. Композитор Д. Шостакович. Звукооператор И. Волк. Редактор И. Гликман. «Ленфильм», 1966.

и он не все вмещает. И вторит такой великолепной дирижерской трактовке постановщик Михаил Шапиро, которого я не раз видел рядом с собой на филармонических исполнениях произведений Шостаковича, и художник Евгений Еней. Здесь создалось то счастливое содружество, которое, я думаю, и обеспечило успех фильма, содружество, сцементированное самим Шостаковичем, первым и основным создателем этой кинооперы.

Разбираясь в своих впечатлениях, поверяя «алгеброй гармонию», начинаешь понимать, что режиссер своим замыслом определил стилевую доминанту произведения, его трагическую монументальность.

Видишь, как дирижер придал сложной партитуре трагическую взволнованность. При кристальной ясности и певучести она всюду звучит великолепно и доходит до самого неподготовленного слушателя.

Осознаешь в полной мере страстность художника, который эмоциональной насыщенностью красок, местами напоминающих лучшие произведения Б. Кустодиева и К. Петрова-Водкина, создает конкретную картину провинциальной России середины XIX века, в то же время не лишая действие его общечеловеческого, современного звучания.

Совсем недавно я слышал ряд отзывов на первое исполнение «Леди Макбет» в Нью-Йорке. Это очень любопытные отзывы, в которых сначала высказывались восторги, утверждалось, что это замечательное музыкальное произведение, а потом говорилось, что в общем здесь изображаются такие уродливые и страшные вещи, что нормальный человек не может ходить на этот спектакль. Видимо, Лескова и Шостаковича можно поставить и так.

Но с фильма «Катерина Измайлова», несмотря на уродливые и страшные вещи, которые содержатся в сюжете, уходишь внутренне очищенным, одухотворенным.

Понятно, что музыка Д. Шостаковича, требующая исполнения высокопрофессионального, вдохновенного, диктует самый строгий критический подход к каждой мелочи, к каждой детали.

И потому я считаю нужным сказать, что в некоторых и притом достаточно важных местах кинематографического варианта можно было бы возразить против выбора купюр — может быть, более целесообразно было несколько сократить вводные эпизоды, восстановив, хотя бы частично, сцену в полицейском участке.

Не всегда удачным и уместным представляется применение в цветной картине планов, совмещенных с черно-белыми наплывами. Я чувствую потребность в форме более условной — меня коробит, скажем, когда сливаются границы между черно-белым и цветным изображением, слишком заземленным выглядит прием.

Наконец, да простят меня строгие моралисты, кажется, что следовало во многих центральных сценах несколько усилить чувственное звучание, очень ясно наличествующее в музыке и в сюжете, но почти полностью снятое постановщиком.

Впрочем, все эти замечания носят частный характер и не умаляют принципиальных достоинств этой великолепной кинооперы, которая, несмотря на свой глубокий трагизм, принесет много радости миллионам людей в нашей стране и за ее пределами.

В. ШКЛОВСКИЙ:

Недавно исполнилось 100 лет со времени первого появления в журнале «Эпоха» лесковской «Леди Макбет Мценского уезда».

В первом напечатании вещь называлась «Леди Макбет нашего уезда». В основу очерка было положено одно судебное дело. Вся вещь, говоря современной терминологией, документальна.

Лесков собирался написать целую серию очерков о типических женских характерах. «Леди Макбет» написана Лесковым круто, сильно, разбита на маленькие главки. Стиль повествования отрывистый, неукрашенный, действие быстро стремится к развязке. Стиль простой, как будто деловой и в то же время песенный.

Героиня характеризовалась так: «Катерина Львовна не родилась красавицей, но была по наружности женщина очень приятная. Ей от роду шел всего двадцать четвертый год; роста она была невысокого, но стройная...» И дальше у Лескова Катерина Львовна говорит своему любовнику: «Ты меня так целуй, чтобы вот с этой яблони, что над нами, малый цвет на землю посыпался».

Экранизируется «Леди Макбет» третий раз. Первый раз она вышла в немом кино. Несколько лет назад Анджей Вайда снял в Югославии фильм «Сибирская леди Макбет». Сейчас перед нами явление большого значения. Это не инсценировка оперы, а киноопера, написанная большим мастером. Удачи этой оперы очень большие. Снята она режиссером М. Шапиро, обладающим большим кинематографическим опытом, но еще не показавшим такой работы. В ней



«Катерина Измайлова»



«Катерина Измайлова»

выдумок режиссерских и выдумок нужных — много. В начале вещи в цвете показана реальная, молодая, перешедшая границы юности купчиха в сочной, старинной, спокойной купеческой обстановке, а рядом на экране черно-белой палитрой даны мысли, и даже не мысли, а ощущения этой будто бы благополучной купчихи. Она мается, места себе не находит. Речь на экране принадлежит как будто живой купчихе, но эта речь почти что задушевная. Женщина тоскует немыслимо, и для этого кинорежиссер нашел форму доходчивую и очень ясную.

Хорошей выдумкой, не столь новой, как удачно примененной, в отличие от немногих попыток и неудач многих режиссеров, является двойное изображение на экране. Идет свадьба Сергея и Катерины, а мужичок, обнаруживший тело убитого Зиновия, бежит к полиции.

Музыкальная удача вещи огромная. Музыка сюжетна. Она исходит из мещанского старинного романса, из ложной чувствительности и подавленной чувственности, чувственности могучей, настоящей. Оркестровая часть утверждает нечто иное, чем вокальная часть. Она шире, человечнее, и это противоречие нужной человеку жизни и малой чувственности и чувствительности и есть истинный сюжет новой музыкальной драмы.

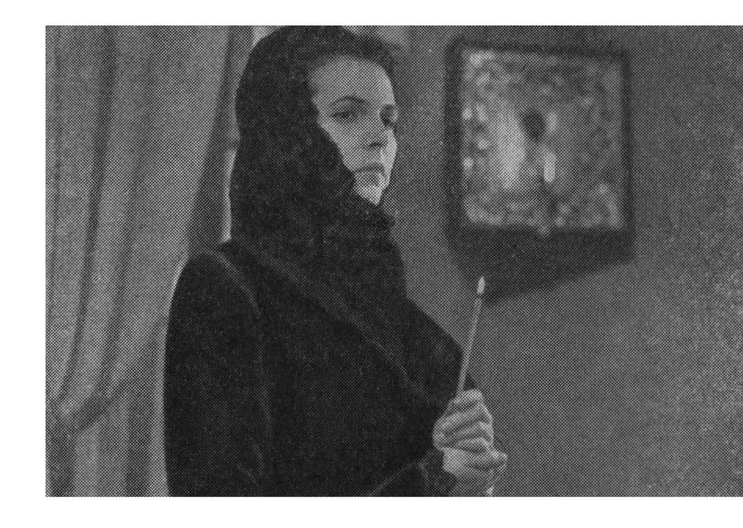
На экране мы читаем обычную надпись, что вещь написана по мотивам такого-то очерка Лескова. Мы уже видели вещи, написанные по мотивам Сервантеса, Шекспира, но я все еще не разберу — что же это значит: «по мотивам»? Слово «мотив» давно вошло в русский язык, но оно имеет два значения, и значения эти разные. Мотивом называется побудительная причина, повод к какому-нибудь действию, то есть основная причина какого-нибудь явления, причина, выражающая его сущность.

Другое значение слова «мотив»: мотивом называют простейшую составную часть сюжета и темы произведений искусства. Есть выражение «веселый мотивчик».

Мотив как зерно музыкального произведения чрезвычайно сложно развивается в музыкальном сюжете. Мотив как побуждение создателя произведения — это основная ситуация, уже пришедшая к определенному конфликту.

Мотивом у Лескова является загнанность сильного характера и преступление как выход из этой загнанности. В этот мотив входит извращение человеческой сущности, которое осуществляется путем преступления.

Рядом другое извращение: мужчина-соблазнитель, но соблазнитель-лакей, Ванька-ключник, приказчик, человек с жалобным голосом,



«Катерина Измайлова»

с ложной сентиментальностью, но человек сильный. И Катерина и Сергей — это две сильные, но извращенные натуры, и они могут осуществиться в определенном бытовом строе только преступлением.

В этом соединении двух преступлений один из преступников—женщина—оказывается жертвой.

Большой мотив, мотив-причина, основание, передан Шостаковичем, но разработка мотивов, мотивов как подробности, как части сюжета дана не с той четкостью, и это, может быть, уменьшает и музыкальную сущность вещи. Вещь эта—преступление, основанное на конфликте женщины с ее положением, молодой женщины, спрятанной в затхлом доме. Ее сторожит старик, ее муж, старше ее вдвое.

Зиновий — муж Катерины — и свекор даны в лесковском ключе, но у Лескова Сергей не богатырь, а бабий пересмешник. Он молод, избалован, расчетлив, дерзок, но он в самой своей основе уже испорченный человек.

В опере Сергей дан богатырем и разбойником, и его измена соучастнице преступления кажется неожиданной. В ней нет логики, которая хорошо показана в лесковском рассказе.

Катерина прекрасно сыграна, прекрасно спета. Жена-преступница не оправдывается народной песнью, но она понятна в народной песне.

У Лескова очерк кончается после того, как Катерина, как щука, набросившаяся на мягкоперую плотичку, топит свою соперницу. И это утверждение зла и в то же время какого-то справедливого зла. Поэтому в зле есть качество извращенного, но большого человеческого характера.



«Катерина Измайлова»

В сценарии, написанном по мотивам Лескова, дело этим не кончается. Ложится, покрывшись с головой арестантским халатом, Сергей; пристает паром; люди опять идут по Сибири.

Кажется, что вещь не про Катерину Измайлову, не про ее преступление, а про каторгу, про людей, раздавленных каторгой. Это возможная тема, но тогда надо разделить толпу так, как это частично делал Лесков. Я говорю так прямо, потому что говорю о большом произведении. От этой кинооперы пойдет новая жизнь кинематографического искусства. Музыка перестала быть подливкой к кадру. Она смысловая, высокая в этом смысле. Она конфликтна, но в этом случае надо еще точнее выработать характеры действующих лиц.

Совершенно превосходно в опере появление полиции, ее как бы символическое наступление, как тень идущих шагов, тень возмездия, появляющегося как бы призраком. И тут есть высокое противоречие: возмездие наступает как результат действительного преступления, но люди, карающие сами, если не преступники, то плуты. Мелок и вне понимания жизни Лесковым мужичок-доносчик. Это другой характер, а может быть, это даже отсутствие характера. Мы видим только выпученные глаза, растерянные жесты.

У Лескова обнаружение преступления делается сильнее и не одним человеком. Это отделяет Катерину от ее окружения. Она преступница для своего общества.

Несколько затянута лесковская сцена с кухаркой, которую катают в бочке. Сцена эта интересная, но ее метраж уже изменяет ее смысловой тон. Это уже не шутка, а надругательство над человеком.

Я думаю, если бы великий музыкант, гордость нашего времени Дмитрий Шостакович не соперничал бы с великим писателем Николаем Лесковым, то он мог бы достигнуть еще более отточенной простоты. Сюжет — это не несколько событий, расположенных во временно́й последовательности. Сюжет—это исследование предмета при помощи показа событий. Глаза человека охватывают контуры предмета, который он видит. Мы можем видеть только движущимися глазами. В зрение входит музыкальное ощущение, ощупывание предмета. Сюжет — это не мотив, а это раскрытие конфликта. Это приведение человеческого внимания в такое состояние, что человек начинает исследовать предмет, который перед ним предстает. Слово «сюжет», если его калькировать, значит «предмет», но это предмет раскрытый, понятый, анализированный.

Музыкальный сюжет оперы Шостаковича грандиозен, и в нем раскрыты такие стороны звучания, которые не были показаны в сглаженной жизнью истории классической оперы, но ближе к мотиву-поводу, к мотиву-узлу, к мотиву, который превращает факт в сущность.

Г. КАПРАЛОВ:

Когда-то В. Стасов, впервые услышав и увидев на сцене молодого Федора Шаляпина, написал статью под ликующим заголовком «Радость безмерная». Я вспоминаю об этом, и мне кажется, что мы в критике почти разучились радоваться. И статьи пишутся галантно-уклончиво, так сказать, дипломатическим языком. Похвалы порой более похожи на комплименты, чем на выражение искренних чувств. А между тем нам есть чему радоваться открыто, не подыскивая удобных формул и причесанных эпитетов.

Галина Вишневская в роли и партии Катерины Измайловой в одноименном фильме-опере— это подлинное событие в нашем искусстве, источник эстетического наслаждения для тех, кто будет слушать и смотреть это выдающееся музыкально-драматическое творение советского оперного театра, запечатленное теперь в кино.

Было немало споров по проблеме экранизации опер... Надо — не надо... Плодотворно — не плодотворно... Киножанр — не киножанр... Жизнь,

творческая практика доказывают: надо, плодотворно, киножанр. И самое крупное, неопровержимо покоряющее доказательство—фильм-опера «Катерина Измайлова».

Экран фильма музыкален и пластичен. Он как бы рождается из самой музыкальной стихии, формируется ею и снова переливается в нее. Это спроецированная партитура оперы с ее сложной драматургией, реалистически мощной лепкой характеров и трагических коллизий.

А Галина Вишневская — это тот эстетический фокус, где музыка и киноэкран обретают особенно живую человеческую плоть, где два условных искусства находят свой синтез в как будто бы безусловном человеческом бытии.

В своем исполнении актриса соединяет, казалось бы, несоединимое, как оно слито в творениях Николая Лескова и Дмитрия Шостаковича: кондовое, амбарное, скрипящее половицами, залитое жиром, придавленное перинами «темное царство» и живую, бунтующую, прорывающуюся к свету и гибнущую в крови и преступлениях человеческую душу.

Вот Катерина сидит у окна, неподвижная, словно одеревеневшая, подавленная владычеством золотого тельца. Она жалуется на неистовую, иссушающую скуку скопидомского бытия, где дни пересчитываются только пыльными мучными мешками да засаленными кредитками. Режиссером это решено так: в правой цветовой половине экрана — Катерина у окна, в левой черно-белой, словно задымленной и стерто-унылой,— купеческий двор, подводы, мужики, таскающие тяжелые кули, дубовые двери с огромными запорами, скаредный хозяин, перетряхивающий свою мошну. Все течет медленно и как будто бы неповоротливо. Но в пронзительной тоске Катерины уже звучит, угадывается та сила, что вызовет взрыв.

Катерина Г. Вишневской, в соответствии с авторским замыслом, и прекрасна, и чудовищна, и светла, и зловеща. Она — само воплощение гордого женского достоинства, любви, страсти, нежности, когда впервые встречается с любимым, когда готова всем пожертвовать, все перенести ради него во время каторжного кандального пути. И она же—олицетворенная жестокость, ярость и жажда мести, когда, поруганная и униженная, отравляет Бориса Тимофеевича или, прыгнув в реку, как русалка-фурия, топит разлучницу Сонетку.

И каждый раз Вишневская перевоплощается внутренне, преображается с той естественной свободой, которая доступна только выдающемуся дарованию.

И. НЕСТЬЕВ:

Скажу откровенно, я шел на фильм с некоторой долей опаски. Как же поступят кинематографисты с этой удивительной по глубине оперой-трагедией? Сохранят ли ее необычайно гибкое и мудрое симфоническое развитие? Будут ли и на этот раз пущены в ход беспощадные режиссерские ножницы, готовые резануть по «живому мясу» драгоценной партитуры ради пресловутой киноспецифики? И — самое важное — окажутся ли авторы фильма во всеоружии художественного вкуса и музыкального чутья, чтобы достойно воспроизвести эту сложнейшую из русских опер XX века? (Мне невольно вспомнился злосчастный Герман из «Пиковой дамы», обреченно ползущий вдоль решетки петербургского канала с газовым шарфом в руках,— и холодноватая дрожь пробежала по спине...)

Но вот новый фильм просмотрен, и признаемся, он ярко впечатляет, несмотря на досадные купюры и не всегда верное ощущение музыки...

Убеждаешься прежде всего в том, сколь кинематографична музыка Шостаковича. Ее полифоническая многоплановость, предельная эмоциональная емкость и непрерывный пульс движения будто специально предназначены для экрана с его напряженной динамикой зрительных контрапунктов. Помнится, что сам Дмитрий Дмитриевич когда-то печатно высказывал мечту о создании современной кинооперы. К сожалению, трудная судьба «Катерины Измайловой», обозначившаяся сразу, в 1936 году, на три десятилетия отвадила этого прирожденного драматурга от оперного творчества. И все же киноопера Шостаковича родилась, и этим как бы приоткрылись новые пути к синтетическому жанру, сочетающему великие возможности двух могучих искусств.

«Катерина Измайлова»



Авторы фильма в общем не ошиблись, определив его как бытовую психологическую драму с обилием достоверных деталей русской провинциальной действительности прошлого века. Кое-где даже заметно, что стиль картины приближен скорее к литературному, чем к музыкальному первоисточнику, хотя музыка Д. Шостаковича, сочиненная почти на семьдесят лет позднее лесковской «Леди Макбет Мценского уезда», вобрала в себя эстетические идеи совсем другой эпохи...

И тем не менее именно музыка как бы ведет за собой, определяет лучшие сцены фильма. Музыкальная экспрессия пронизывает все впечатления от кинооперы, и это, по-видимому, подспудно испытывают даже те, кто не слишком приучен к восприятию сложных созвучий и непривычных интонаций. Во многом способствует этому уверенная и четкая интерпретация партитуры дирижером К. Симеоновым (и оркестром Киевского оперного театра); исполнению, вероятно, можно было бы пожелать более тонко разработанной нюансировки, но «крупный штрих» оперного письма выявлен верно, и он воздействует безотказно.

Настоящей героиней кинопостановки «Катерины Измайловой» является Галина Вишневская. Актриса раскрывает все богатство многоплановой вокальной партии, всю сложность драматического образа: ее Катерина — и страстная, и мстительная, и самоотверженная, и жестокая, она и преступница и жертва окружающей среды. Нигде не ощущаешь стремления как-то упростить задачу, оправдать трудную судьбу героини сентиментальным сочувствием, мелодраматической жалостью. Певица отлично чувствует природу своей партии, гибко сочетая взволнованный распев с метко схваченной речевой интонацией. При этом слышишь каждое слово текста, будто усиленное и заряженное током музыкальности.

«Катерина Измайлова»



Из вокалистов превосходен и Александр Ведерников (купец Борис Тимофеевич). Он столь же чутко постигает и передает каждую фразу своей партии, каждую музыкальную интонацию. И здесь—так же как в пении Вишневской—ощущаешь всю силу реалистических традиций Мусоргского, продолженных и развитых в оперном искусстве Шостаковича.

Таков ночной монолог Бориса Тимофеевича, грустящего об ушедшей молодости: здесь отлично работает прием воспоминаний, он вносит в оперное развитие ту зрительную полифонию, что не может быть достигнута в условиях театра.

Впечатляют сольные «портреты», данные крупным планом, а также поэтичные среднерусские пейзажи, органически слитые с развернутыми фрагментами оркестровой музыки: эти внешне статичные кадры хорошо ложатся на музыку, естественно сплавляются с ней.

Массовые хоровые сцены редко получаются в театре — из-за неизбежной тесноты, сутолоки и бутафорской нарочитости. Здесь же они бесспорно удались. Напомню хотя бы эпизод, в котором работники грубо забавляются с толстухой Аксиньей: в нем и живая красочность пленэра и пестрая, веселая жанровость, усиленная киномонтажом. Благодаря этому более живо, естественно воспринимается и музыка этой сочной хоровой картинки.

Не менее выразительной оказалась одна из острейших кульминаций оперы — сцена порки Сергея разъяренным Борисом Тимофеевичем, так же как хоровая картина свадьбы (хотя последняя, к сожалению, сильно пострадала от чрезмерных купюр).

Здесь мы подходим к спорным и, может быть, в какой-то мере разочаровывающим сторонам нового фильма. Первое из возражений относится к трактовке сатирически-гротескных моментов оперы, столь характерных для искусства молодого Шостаковича. Не раз говорилось о поистине шекспировских контрастах «Катерины Измайловой»: с возвышенно человечными и безысходно трагическими страницами оперы резко контрастируют эпизоды, где звучит злая насмешка, где дан уничтожающий шарж, граничащий с эксцентриадой. В этом, однако, сказалось особое качество оперного реализма Шостаковича — художника новейшего времени. Вспомните почти марионеточные образы городовых — доведенный до издевательской гиперболы символ бюрократически-полицейского режима! Или гротескную «маску» Благочинного, распевающего свои курьезно пошлые тирады над неостывшим трупом старого купца! Постановщикам, видимо, оказалась чуж-

дой эта «щедринская» линия, введенная Шостаковичем и его либреттистом А. Прейсом в чисто очерковую сферу лесковской повести*. Или, быть может, они посчитали эту линию вообще чуждой природе кино? (С чем, пожалуй, трудно было бы согласиться.) Во всяком случае, парадоксальные контрасты, присутствующие в опере Шостаковича, оказались сглаженными, «обезвреженными», что ли, во имя привычной и безопасной кинонатуральности. Вовсе выкинут остросатирический эпизод в полицейском участке (своеобразный «камень преткновения» и для многих театральных режиссеров!). Не акцентированы в подлинно сатирическом ключе такие моменты, как эпизод с попом или монолог расчувствовавшегося Бориса Тимофеевича, где неожиданно звучат бравурные ритмы салонной мазурки... А ведь у современного кино имеются особые возможности, чтобы должным образом «обыграть» подобные эксцентрические пародийные моменты.

На мой взгляд, существенный разрыв между музыкальной характеристикой и кинопортретом возник при воплощении образа приказчика Сергея, любовника Катерины. На экране он предстал этаким былинным красавцем с бархатной бородой, неотразимым «добрым молодцем» из песни. Быть может, подобная трактовка еще как-то уживается с характеристикой Лескова («молодец с дерзким красивым лицом...»). Но ведь Шостакович своей музыкой акцентировал совсем иные черты Сергея: пошловато-шарманочные мотивы с первого же момента его появления на сцене напоминают о том, что перед нами смазливый пошляк, господский прихлебатель, уездный альфонс с нафабренным чубчиком. Он и разговаривает-то в опере на пошловато-лакейском наречии («я человек чувствительный», «дельце есть», «позвольте мне вам доложить») — под аккомпанемент пародийно-сентиментальных или комически-галопирующих наигрышей. Но в фильме предательство Сергея оказывается неожиданным, музыкальная подоплека образа кажется неоправданной.

Теперь о купюрах. Больной вопрос, постоянно возникающий при экранизации оперных произведений. Считается, что законы кино во что бы то ни стало требуют вогнать любую оперу в полуторачасовое «прокрустово ложе». Быть может, это и так. Наверное, когда-то и С. П. Дягилев имел вполне обдуманный резон, когда вымарывал из «Бориса Годунова» Мусоргского знаменитую сцену в корчме (этого будто бы требовали особые условия парижских гастролей русского оперного театра). Но публике от этого было не легче. Купюры, произведенные в «Катерине Измайловой», нанесли ей, прямо скажем, немалый урон. Выброшена гениальная пассакалия—симфонический антракт между четвертой и пятой картинами. Страдает при этом прежде всего музыкальная драматургия. Словно из ярко контрастной симфонии выбросили анданте и скерцо, чтобы уложиться в должный регламент. Представление об опере при этом как-то обеднилось. Интересы внешнего «удобства», ограниченно понимаемой доступности и занимательности оказались выше интересов самого искусства.



«Катерина Измайлова»

Ну да ведь эти ламентации, видимо, останутся безрезультатными, и окажись еще одна опера в руках кинематографистов, они, пожалуй, снова пустят в ход ножницы, и снова полетят в корзину бесценные сокровища музыки...

И все-таки, несмотря на просчеты, студией «Ленфильм» сделано нечто очень важное и принципиально нужное. Благодаря фильму замечательная опера Шостаковича сможет найти дорогу к миллионам зрителей, не имеющим возможности посещать оперные театры. Ведь, что греха таить, эту оперу у нас знают еще очень мало, а кое-кто и поныне наивно полагает, что в ней действительно содержится таинственно-пугающий «сумбур вместо музыки», как это было объявлено тридцать лет назад. Фильм помогает решительно опровергнуть это несправедливое обвинение и приобщить к современной музыке большую народную аудиторию.

* Не могу попутно не выразить крайнего удивления по поводу того, что в начальных титрах даже не упомянуто имя покойного ленинградского драматурга А. Прейса. Ведь ему принадлежит почти весь текст диалогов и арий, звучащих с экрана.

Я. ХАРОН:

Литературный процесс, музыкальный процесс — понятия, ставшие общеупотребимыми, они привычны сегодня и школьникам. А вот «кинематографический процесс» еще приходится брать в кавычки: звучит как-то претенциозно, не правда ли?

Между тем процесс такой существует, и в нем (правда, большей частью за кулисами того, что именуется просто кинематографией) тоже бушуют страсти и протекают битвы, большие и малые, серьезные и по пустякам, как оно и положено всякому диалектическому процессу, — битвы, пусть не всегда осознаваемые даже их активными участниками, не говоря уже о широкой публике, «потребляющей кинопродукцию».

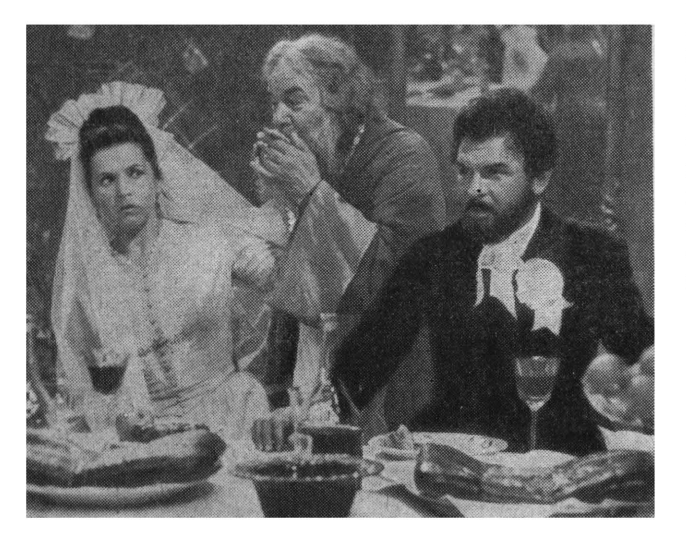
Глубокий драматизм «Катерины Измайловой» вновь вернул меня к раздумьям о драматизме некоторых ситуаций в нынешнем кинематографическом процессе. Я говорю сейчас не столько о сюжетном или музыкальном драматизме этого произведения, сколько о его сценической, а теперь уже и кинематографической биографии. Многострадальная «Катерина Измайлова» стала широкоформатным фильмом. «И как хорошо, что реалистическая опера Д. Шостаковича, нашедшая такое убедительное воплощение в фильме, станет ныне достоянием миллионов и миллионов зрителей-слушателей!», — такими словами завершает Л. Арнштам свою обстоятельную, умную, взволнованную и по-особому волнующую читателя рецензию в газете «Правда» (от 16 октября 1966 года). Пользуюсь случаем выразить не только свою солидарность с этой оценкой произведения, творческой работы его авторов и его значения в культурной жизни народа, но и признательность за то, что несколькими строчками автор статьи дал мне повод продолжить разговор, выходящий, по сути, далеко за рамки анализа данного фильма. Разговор о путях развития кинематографа, особенно стереофонического. В общем, о кинематографическом процессе.

...Если б начинать от Адама, надо бы рассказать, как лет десять тому назад инженеры и техники успешно завершили долголетние настойчивые поиски и предложили нам серию новых видов кино, объединяемых двумя признаками: большим экраном и многоканальной стереофонией. Опуская не существенные сейчас детали и частности, хочу лишь напомнить, что поначалу «творцы» (как именуют инженеры участников собственно постановки фильма) отнеслись к суперэкрану и стереофонии более чем скептически, зачислив все достижения «техников» оптом в раздел «борьбы с телевидением». И хотя «техники», вооружась кое-какой эстетической терминологией, изрядно шумели про новые выразительные возможности, эффекты участия и присутствия, богатство тонов и полутонов и т. д. и т. п., «творцы» перед лицом всех этих приманок проявляли устойчивый скептицизм — «трезвый», как они полагали. Эйзенштейн и Чаплин, не говоря уже о Бетховене и Чайковском, обходились как-то без стереофонии — обойдемся и мы как-нибудь...

Устояли, впрочем, не все. Поэтому по прошествии некоторого времени, ознаменованного первыми нашими и зарубежными опытами, мало-помалу участники этих внутрикинематографических баталий на наших глазах стали меняться позициями — как меняются футболисты воротами после первого тайма. Если еще вчера многих «творцов» чуть ли не в приказном порядке заставляли участвовать в постановке широкоформатного или панорамного фильма, то сегодня чуть ли не все — от мастеров старшего поколения до дебютантов (оговорюсь: речь идет о моих соотечественниках) — откровенно мечтают поработать «в режиме 70». А кто не мечтает, рискует попасть под подозрение, что ему просто зелен виноград.

Читателям «Искусства кино» известны имена многих драматургов и режиссеров, художников и композиторов, операторов и звукооператоров, как известны названия широкоформатных фильмов, недавно завершенных ими или находящихся сейчас в производстве, так что нет надобности останавливаться на их перечислении. О возросшем авторитете широкого формата и многоканальной стереофонии свидетельствует, в частности, тот факт, что Д. Шостакович решил стать сценаристом широкоформатно-стереофонического фильма — будем надеяться, не только «Катерины Измайловой»!

«Катерина Измайлова»



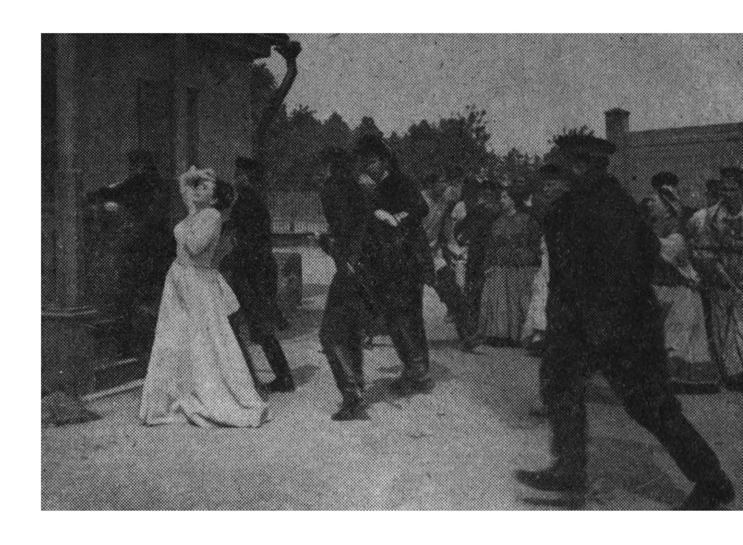
А что же тем временем «техники»? Возрадовались, ликуют? Да ничуть не бывало!

В июне 1966 года в Праге собрался очередной конгресс Международного союза технических кинематографических ассоциаций (УНИАТЕК). Здесь были представлены 26 стран (в их числе, хочу подчеркнуть, и США, где поставлена широкоформатная «Вестсайдская история») и прозвучали 88 докладов. Квинтэссенция обширной дискуссии по проблемам современной кинотехники компетентно изложена Г. Голостеновым, Б. Коноплевым, А. Мелик-Степаняном, С. Проворновым, В. Рудаковым и В. Ушагиной в отчете, открывающем октябрьский номер журнала «Техника кино и телевидения». Приведу лишь две-три выдержки.

Касательно стереофонии на уровне широкоформатного фильма конгресс зафиксировал полное фиаско. «Введение 70-*мм* формата не улучшило положения... Есть ли 5-канальная стереофония? Ее же почти никогда не бывает. Всем известно, что пишут на три канала, а затем разносят на пять, а еще чаще тем или иным способом разносят на пять дорожек моносигнал».

Необходимо пояснить непосвященным, что здесь речь идет о так называемой псевдостереофонии — паллиативе, способном, как всякое иное «псевдо», скомпрометировать любую благую идею. Борьба псевдостереофонистов («эрзац-стереофонистов») с поборниками истинной пятиканальной записи — особая тема, которую здесь не место и не время рассматривать — как это, впрочем, ни прискорбно... Замечу только, что настоящие художественные успехи, видимо, всегда (даже и в кино) требуют в с е г о н а с т о я щ е г о и недостижимы в обход, «более простыми», облегченными путями.

«Катерина Измайлова» создана, конечно же, не только истинно стереофоническими средствами, но еще (насколько я могу судить на слух) с безупречным в техническом и художественном отношениях применением так называемого панорамирования голосов вокалистов, записанных для этой цели независимо, отдельно от оркестрового тутти. Вспомните, например, ночную сцену, когда Борис Тимофеевич, изнывающий от бессонницы, собственной вечной мнительности и боязни воров, слоняется по дому и вдруг слышит сверху, из покоев Катерины, голоса любовников. Его междометия — догадки, угрозы — включаются в любовный диалог, и возникает трио, поразительное не только в музыкально-драматическом отношении, но и в кинематографическом: голоса Катерины и Сергея звучат не просто «за кадром» (как звучали бы за кулисами сцены или в плохом



«К а т е р и н а И з м а й л о в а»

фильме), а именно справа и именно «сверху», в то время как партия Бориса Тимофеевича — прямо перед нами, в центре экрана, крупноплано-доверительно. Звуковая перспектива эпизода выстроена с тем виртуозным мастерством, которое заставляет вас слушать активно, творчески, с участием собственной вашей фантазии. Дело в том, что никакого «сверху» (мы это знаем!) попросту быть не может; тем не менее вы готовы поклясться, что слышите Катерину и Сергея не только справа, но явно сверху — аналогично тому, как вы воспринимаете хорошо организованный и освещенный кадр изображения стереоскопически, объемно, хотя отлично знаете, что перед вами — изображение плоскостное, «одноглазое».

Я остановился лишь на первом припомнившемся из множества примеров подлинно творческого, осмысленного (а не формального) применения стереофонии как особого выразительного средства широкого формата, выгодно отличающих это произведение.

Тут решаются весьма для нас существенные проблемы нашего «кинематографического процесса»: ч т о м о ж е т сегодня звучащий экран...

Илья Федорович Волк известен кинематографистам как звукооператор «Златых гор» и «Встречного», трилогии о Максиме и «Дон-Кихота» — чтобы назвать лишь самые популярные фильмы, к созданию которых он причастен. О последней работе И. Волка надо бы поговорить подробнее и, может статься, как это принято меж коллег других кинопрофессий, поспорить с ним по-деловому по некоторым частностям. Принципиальный интерес — и, по-моему, не только для «узких специалистов» — представила бы, скажем, товарищеская дискуссия о дислокации

(пространственной привязке) инструментальных подгрупп симфонического состава, о «стереофоническом голосоведении». Интересно бы в ходе такой дискуссии послушать прежде всего композиторов — начиная с самого Дмитрия Шостаковича, симфонические и оперные партитуры которого звукооператор Виктор Зорин, к примеру, записывает по несколько иным принципам. Стоило бы, вероятно, выслушать и другие мнения и соображения, пожелания и советы — к примеру, Вячеслава Овчинникова, музыку которого для фильма С. Бондарчука «Война и мир» опять же как-то по-своему записывают Юрий Михайлов и Игорь Урванцев. Я мог бы привести еще многие имена и названия фильмов — благо ряды энтузиастов многоканальной стереофонии у нас сейчас ширятся и крепнут. Но все это как-нибудь в другой раз.

Почти одновременно с упомянутым номером «Правды» подписчики получили и упомянутый номер журнала «Техника кино и телевидения» с упомянутым же отчетом о VII конгрессе УНИАТЕК. Опуская обширные, сплошь пессимистические дефиниции, увенчавшие дискуссию по интересующим нас вопросам, равно как все приведенные аргументы эстетического, психофизического, экономического и инженерного характера, приведу лишь заключительное резюме по этому разделу отчета: «Итак, стереофония на 70-*мм* формате оказалась экспериментом, дорого обошедшимся кинопромышленности».

Вот так, в таком разрезе!

Должен признаться, хронологически дело было так: сначала прочел я рецензию Л. Арнштама, потом посмотрел фильм «Катерина Измайлова», а затем штудировал отчет о конгрессе. Тогда-то за горестно риторическим вопросом: «Есть ли пятиканальная стереофония?» — и вспомнился мне чеховский герой... Помните? Мы-то с вами, доктор, знаем, что пульса никакого и нет вовсе...

Слепые фанатики и трезвые скептики определенно поменялись местами. Или своими амплуа — как угодно. Но только прилагательные и эпитеты можно ведь тоже переставлять. Себя, к примеру, я считаю трезвым фанатиком. И в качестве такового советую слепым скептикам: посмотрите и послушайте «Катерину Измайлову»— потом поговорим насчет пульса.

Не на следующем конгрессе, так на после-следующем: это неотвратимо, как сама жизнь, это наиболее могучее и перспективное направление в русле нашего кинематографического процесса, и порукой тому — такие фильмы, как «Катерина Измайлова».

Е. ДОБИН:

На своем веку режиссер Михаил Шапиро поставил немало картин. И был в советской кинематографии одним из пионеров экранизации оперы («Черевички»). Но как нередко бывает, наступает такой этап в жизни художника, когда все сделанное раньше представляется лишь подготовкой и накоплением сил. Такую роль сыграла в творческом развитии М. Шапиро «Катерина Измайлова». Все, что было поставлено раньше, лишь прелюдия к талантливому фильму — экранизации оперы Д. Шостаковича, оставляющему сильное и неотразимое впечатление.

Наверно, при ближайшем анализе можно найти в фильме недостатки (кое-где чувствуется наигрыш, слишком много цветущей яблони в любовной сцене Катерины и Сергея). Но недостатки эти сугубо частные. Фильм очень цельный и идет, что называется, «на едином дыхании» — музыкальном, драматическом, изобразительном. Явление вовсе не бывалое в оперных экранизациях.

М. Шапиро точно и верно уловил глубокое тематическое и психологическое различие между очерком Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и оперой Д. Шостаковича на тот же сюжет. Лесков рассказал о потрясающей страсти, приведшей к преступлению. В музыке Шостаковича гениально претворена трагедия женщины, лишенной законного права на счастье в среде, где господствует чистоган и уродливые общественные отношения коверкают чистое и высокое чувство любви.

Сила страсти лесковской героини внушает страх. Опера Шостаковича рождает сочувствие к растраченным впустую возможностям сильного, самоотверженного женского характера. Драма, описанная Лесковым, в музыке Шостаковича поднята до степени трагедии. Создан монументальный контраст между душевным миром Катерины, ее томлением, тоской и верной любовью и низменным миром тугой мошны, миром мужа, свекра и фальшивого любовника.

Стихии лиризма и сарказма противоборствуют в музыке Шостаковича. В фильме они нашли яркое, глубоко впечатляющее воплощение во всем игровом и изобразительном строе произведения, которое отличается неподдельным темпераментом, кипучей страстностью образного языка. От первого кадра до последнего фильм держит зрителя в волнении (явление тоже редкое в оперной экранизации). И события и психологическая обрисовка — все на высоком «градусе». Драматическое, изобразительное, вокальное и симфоническое начала нераздельны в «Катерине Измайловой».

М. ЗАК

Прозаические заметки об одном поэтическом фильме

Поэзия живет в любом искусстве. Это так же очевидно, как и то, что, превращаясь в музыку, живопись или кинематограф, поэзия обретает плоть этого искусства, она именно «превращается» в него.

...Закадровый голос: «Сосны бежали к морю»,— и на экране рослые деревья начинают изгибаться, вытягиваться, стлаться по земле в направлении моря. Кадр стал похож на стихотворную строку. Для этого изображение потекло, как эмульсия в жару. Метафора реализована — за счет кино, но не к выгоде поэзии.

Вряд ли можно делать какие-либо заключения на основании одного кадра. В фильме «Прощай»* их около четырехсот. Эти кадры написал и поставил поэт Григорий Поженян. До того как пустить в ход фразы о «поэтическом кинематографе» и «авторском кино», изложим фильм прозой.

Война на Черном море окончится спустя четыре дня. В Ялту приходит дивизион торпедных катеров с заданием перекрыть врагу все выходы из Севастополя накануне освобождения города советскими войсками. Лейтенант Подымахин предлагает взять на абордаж немецкий парусник «Лола», который возит военные грузы и в качестве прикрытия от торпедной атаки и ударов с воздуха держит на борту севастопольских детей. Накануне выхода Подымахин купается в море, у него повышается температура, и командование посылает в бой катер лейтенанта Чудакова, хотя раньше товарищи договорились подменять его на заданиях, чтобы сохранить мужа для жены, ожидающей ребенка. Катер не возвращается. Товарищи отворачиваются от Подымахина. Тогда он повторяет операцию и захватывает парусник. В бою его тяжело ранят.

Пересказ сюжета всегда груб, особенно когда речь идет о фильме, поставленном поэтом. Но пока еще не родилась рецензия в стихах, обратимся к свидетельству лица, которому известно, что лежит за сюжетом. Смысл фильма его редактор И. Неверов определяет так: «И вот уже строго осужден за совершенно безобидную в других условиях браваду любимец дивизиона «ТК» лейтенант Подымахин. Осужден друзьями, собственной совестью. Поступок Подымахина и его трагические последствия несоразмерны. Но в этой несоразмерности сама жестокая логика войны. И кровью искупает Подымахин свою... вину. А есть ли она, вина?..»

Извлечение из аннотации и на этот раз помогает понять, что фильм посвящен нравственной проблеме, которая не решается в лоб и не исчерпывается боевой операцией. Бесхитростный сюжет по замыслу должен служить скрытой основой для поэтических раздумий о долге и совести, о любви и товариществе, о споре между расчетом и романтикой и о другом, что нельзя выразить прозой:

А еще мне для счастья нужно,
Чтоб сороку олень не предал,
Чтоб моря никогда не мелели,
Чтоб земля никогда не остыла.
А здоровье, оно не вечно.
А удачи, они попозже.

Это авторский Голос. Он минует сюжет и героев, потому что для лирики не нужны посредники. Голос сопровождает музыка М. Таривердиева. Вместе это называется речитатив. Время от времени действие уходит на второй план, люди беззвучно шевелят губами, и «...говорят, если деревья долго лежат в земле, то они превращаются в уголь, в каменный уголь».

Положим, это не «говорят», а научный факт под музыку. Дело, однако, не в самих речита-

* Сценарий и постановка Г. Поженяна. Оператор Л. Бурлака. Художник Б. Биргер. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор И. Скиндер. Редактор И. Неверов. Одесская киностудия, 1966.

«Прощай»



тивах, часть из которых раньше была просто стихами Г. Поженяна. Дело в их авторском предназначении.

Они призваны углубить кинематограф чистой поэзией. Речитатив впрямую не связан с изображением. Кадр с «бегущими» деревьями, наоборот, буквально повторяет строчку. Но между ними не просто сходство, а тождество: это литература, снятая или записанная на пленку. Видимо, автору еще неизвестно, способно ли кино передать сложность, ассоциативность его поэтической мысли. Поэтому ход ее таков: узнав о гибели друга, герой мечется среди каменных стен, звучит речитатив: «Ты хочешь, чтобы я был гибкий, как ива, чтобы я мог, не разгибаясь, гнуться?.. Но я другое дерево, другое дерево, такое дерево» (конечно, его надо слушать, а не читать, и целиком, не вырывая фразы из контекста), потом на экране застывает надломленный древесный ствол. Вначале было слово... и в конце тоже — в виде обязательной литметафоры.

Значит, кино как средство оформления литературного замысла?.. Не будем торопиться с выводами, перейдем к самой поэтической ткани фильма.

Итак, над плоскостью сюжета возвышаются речитативы. Важную роль в поэтическом фильме обычно играют среда, атмосфера действия. Здесь в их строении видна та же закономерность: бытовая основа и поверх — романтика. Первые кадры освобожденной Ялты: ноги, ноги, стройные девичьи ноги, женские фигуры спускаются и поднимаются по лестницам. А затем следует будничная «композиция», составленная из трех лиц: моряк из госпиталя, служащий в тире грек и торгующая в палатке женщина. Они связаны неким образом: моряк стреляет в тире, получает одеколон, дарит его продавщице, которая возвращает склянки греку. В самой повторяемости этой «композиции»—усталая интонация. Романтика и быт разложены, как химические элементы. Вот солнце, пойманное в руку, — вот «сто пятьдесят» на прилавке. Так видится, таков «лирико-романтический лад кинокартины» (см. аннотацию).

«Прощай»



Без напряжения уловив замысел, начинаешь вспоминать иные решения в других фильмах, где обстановка и среда действия неузнаваемо обогащают и восполняют сюжет, где содержание сцены или кадра немыслимо исчерпать одной строчкой.

Между тем приходит черед романтики, и кружатся, кружатся на экране молчаливые пары, пока не кончится прощальный вальс и не уйдет на фронт последний моряк. Если даже зритель не видел «Оптимистической трагедии», все равно он узнает эту сцену, похожую на полузабытую литературную цитату. И строчку речитатива «Вот так улетают птицы — вот так расстаются люди» можно поставить в виде подписи под нижнюю кромку экрана.

Всего труднее с человеком. Его нелегко подчинить режиссерскому диктату и совсем нельзя превратить в строчку белых стихов.

Лейтенант Подымахин заявлен как сложная личность. Его характер не укладывается в рамки устава. Ему говорят: «Ты носишь мундир и будь добр — соответствуй». А он — не соответствует: кого-то избил, не вовремя искупался... Живет не по правилам — по душе.

Однако при всей своей так очевидно заявленной индивидуальности Подымахин подчинен определенным правилам — это уже известные нам правила насчет земного и возвышенного. Вот первое: «Узкий зад, широкая спина. Ай да парень» (косвенная характеристика, данная герою во время купания). Вот второе: «А по-нашему, прощай—это лучше, чем до свидания. По-нашему, прощай — это завтрашнее здравствуй» (прямая речь героя).

В роли Подымахина, написанной так, чтобы быт и романтика чередовались, как полосы тельняшки, снялся В. Авдюшко. Его высокая, плотная фигура вылезает из авторского замысла. Актер не очень вслушивается в то, что произно-

сит Голос, который пытается за него осмыслить жизнь. Он больше слушается своего актерского голоса, который подсказывает ему простую, несколько тяжеловесную от долгих молчаливых планов манеру исполнения. В. Авдюшко играет опытного моряка, пытаясь извлечь характер из той абстрактной нравственной проблемы («А есть ли она, вина?..»), которую предлагает ему вместо живого человеческого материала автор.

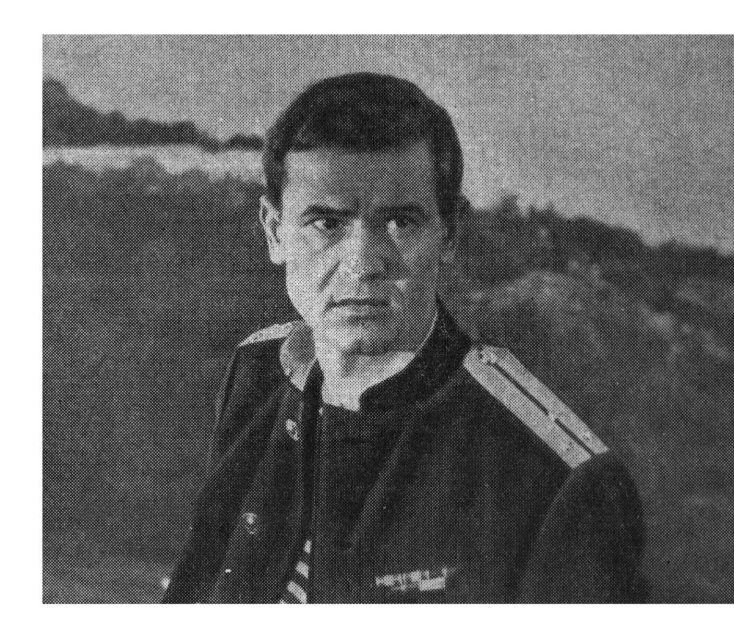
Остальным командирам приданы отличающие их друг от друга свойства: одному — очки, другому — словечко «борода», третьему — внешность грузина. Вероятно, они не заслуживают лучшего, потому что в трудную минуту отворачиваются от товарища.

Достойно удивления, как мало можно сказать с экрана, даже если находиться на нем целую часть без перерыва. Речь идет о ключевой сцене, когда за столом собираются друзья, чтобы поздравить товарища и его жену, а заодно самим раскрыться, показать, что их объединяет, что разъединяет, одним словом — подвести под действие психологический базис. Знаете, люди просто обедают, а в это время... Но в это время ничего не происходит. Они едят, пьют, поют, обмениваются репликами и характеристиками. Лейтенант Баталин (В. Кулик)—«злой и точный, как аптекарь». Лейтенант Старигин (О. Стриженов)— «добрый, как червонный валет». Последнему повезло больше, потому что он солирует во время исполнения романтической песни гардемаринов «Сикамбриоз». Летят метры и мгновения, кончается часть. Снова лучше узнаешь замысел, чем людей, — этакая незаинтересованность режиссера в действии или «видимая статика тела при внутренней динамике характеров» (если прибегнуть к языку формул).

Впрочем, знакомый вопрос: «Ближе нам стали эти люди?» — как всегда риторичен. Сейчас прозвучит Голос, автор доскажет за героев, нельзя не учитывать жанровой природы фильма, его «лад», это не психологическая драма, где обязательны трехмерные фигуры, здесь достаточен поэтический контур и т. д.

...Из моря выходит актриса Жанна Прохоренко. Контур? На экране появился живой человек, не похожий на стихотворную строку. Слов у Любы (так зовут героиню) мало, жизнь в горах в обществе собаки приучила ее к молчанию. Поступок же один — встретиться с Подымахиным и стать обещанием, надеждой для уходящего в море. Поэтическая функция, которую не могла сыграть и не сыграла хорошая киноактриса.

Разлад между поэзией и кинематографом проходит через весь фильм. Что ему причина? Ответ, который ближе и проще других: поэт Г. Поженян, судя по фильму, оказался несостоятельным в роли кинорежиссера. Надеюсь, что для поэта здесь нет ничего обидного.



«П р о щ а й»

Но есть нечто менее очевидное и простое. Ведь все это было в действительности. Был Герой Советского Союза М. Подымахин, которому Г. Поженян посвятил стихотворение «Встреча с другом». Был немецкий парусник, взятый «на кортики»,— читай «Лола. Баллада о спасенных детях». Все это было и есть в памяти очевидцев, в поэтических строчках:

Они сигналят:
— Кто идет?
А мы молчим.
Они уже сбавляют ход.
А мы молчим.
Они, включив прожектора,
Глаза слепят.
А нам в ночи
прожектора —
глаза ребят.

На палубе растушеванные дымом фигуры стреляют, падают, силуэты мертвых на вантах, качнулся раненый Подымахин, и на тридцать два метра входит в фильм видение: погибший, его жена и сам он на набережной, а когда видение кончается, из трюма парусника выходят дети.

Так это событие произошло в кино. Реальность преобразилась — иначе и быть не могло, но, по моему убеждению, не обогатилась. Здесь корень неудачи фильма. Не только разлад поэзии и кинематографа, быта и романтики, но и разлад во

времени. Вместо того чтобы приблизиться, война отдалилась. Она предстала в туманных очертаниях проблемы «несоразмерности» причин и следствий в жизни человека. Возвращаясь к тому, что было, взгляд очевидца не достиг цели, преломился во времени, как в толще воды (все-таки стиль фильма обязывает).

Несмотря на речитативы, видения и струящиеся кадры, «Прощай» только орнаментирован признаками поэзии. Кинематограф становится поэтическим тогда, когда большую массу жизненного материала иначе не вместишь в фильм, если не сжать ее давлением «поэтических атмосфер» (А. Довженко). Настоящий поэтический фильм рождается от богатства. Здесь же полный метраж велик. Когда в финале машина с раненым героем бесконечно петляет по крымскому серпантину, уходя от догоняющих Подымахина товарищей, то, как ни многозначительны эти кадры, сама дорога физически намного больше заключенного в ней метафорического смысла.

Право, не стоило, пусть на время, изменять родной стихии, о которой Г. Поженян хорошо сказал:

Здесь не носят калоши.
Здесь, как флаги, расправлены плечи,
Здесь не стонут от ноши
И не любят туманные речи.

Лев РОШАЛЬ

«Аршином общим не измерить...»

Ставить перед обществом вопросы, как известно, старая традиция искусства. Фильм сценариста Ю. Каравкина и режиссера З. Тулубьевой «Российские просторы»* не является в этом смысле исключением. Авторы задают зрителю вопросы с первых же эпизодов картины. Причем задают откровенно, не замазывая трудности, не затушевывая сложность их разрешения.

«Как за десять минут,—спрашивают авторы, — рассказать о России, на просторах которой уместилась бы почти вся Западная Европа? Как передать в короткие мгновения все своеобразие русской природы?»

Действительно, как передать не просто своеобразие, а «в с е своеобразие» русской природы, да еще в короткие мгновения?..

«Когда, в какое время суток, в какое время года в ней (то есть в русской природе.— *Л. Р.*) больше очарования?»

Как видите, вопросы не из легких.

Но известно, что искусству всегда было свойственно не только ставить вопросы, а и отвечать на них. Надо сказать, что в этом смысле фильм «Российские просторы» также не является исключением. На мужественно поставленные вопросы даются мужественные ответы. Ибо надо обладать несомненной смелостью, чтобы взяться за разрешение столь трудных задач в таком коротком фильме. Видимо, авторов все же не слишком смущало подобное обстоятельство, и скажем, на вопрос об очаровании того или иного времени года дается вполне ясный и определенный ответ: сначала показывается осень, потом зима, потом весна, потом лето. Деревья в инее и деревья без инея. Березы в каплях дождя, с облетающими листьями и зеленеющие березы под лучами весеннего солнца. Точно так же решается вопрос и о времени суток: сначала день, потом ночь. А между ними, конечно же, багровый диск заходящего солнца. Я говорю «конечно же», потому что сейчас почти не бывает цветных фильмов, в которых бы не фигурировал багровый диск заходящего солнца. А под утро, разумеется, солнечные лучи, пронизывающие лес. Я говорю «разумеется», потому что сейчас редко встретишь фильм, в котором бы утренние лучи не пронизывали лес.

Что же касается «всего своеобразия русской природы», то растительный мир (поля пшеницы и поля ромашек, черемуха, верба, ели, сосны, дубравы и рощи) и мир животный (коровы, лошади, волк, заяц, лось, лиса, филин, сойка, снегирь, синица, друг человека — собака) показаны в картине с достаточной обильностью, что видно хотя бы из перечисления.

И «все это — леса, долины и поля, закаты и восходы — люди России называют Родиной».

Впрочем, не только это. Авторы на протяжении всей картины пространно объясняют, что следует понимать под словом Родина. «Это и поле

---

* Автор сценария Ю. Каравкин. Режиссер З. Тулубьева. Оператор М. Силенко. Редактор Е. Феоктистова. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

Бородинской битвы и слава героев, павших в борьбе с фашизмом» (на экране памятники 1812 и 1941 годов на Бородинском поле). «Родина — это столетия истории, это творения живописцев и поэтов, это бессмертная эпопея русской жизни, рассказанная Львом Толстым» (на экране яснополянский дом великого писателя).

«Нам не успеть даже перечислить все главное, что умеет делать Россия»,— говорят авторы и, конечно, скромничают. Они успевают еще показать Волгу с катерами и баржами, дубненские лаборатории, элеваторы, загруженные зерном, и самолет «ТУ-104», они находят время, чтобы сообщить, что «Россия умеет варить сталь» (на экране варят сталь) и что «Россия — это новые нефтеносные районы» (на экране новые нефтеносные районы), что «Россия — это тысячерукая автоматика» (на экране автоматика) и что «Россия бережет старинные народные традиции» (на экране тройка с бубенцами, снегурочка, медвежий цирк).

Кроме того, в фильме есть Красная площадь («здесь соединились день нынешний и летопись веков»), старые и новые кремлевские сооружения («страна зодчих, художников, искусных строителей глядит на нас своим прошлым и своим настоящим»), даются панорама Москвы и памятник Пушкину, на фоне которого (вы, конечно, догадались!) звучат слова: «Москва! Как много в этом звуке для сердца русского слилось».

Итак, за десять минут зрители получают ответы на поставленные в начале картины вопросы.

Но Родина — не набор известных признаков, не учебник экономической географии с перечислением полезных ископаемых и не учебник истории с упоминанием великих событий и великих имен. Разумеется, Россия — это и Лев Толстой, и Волга, и новые нефтеносные районы. Но еще есть понятие, придающее всему неповторимую окраску,— ч у в с т в о Родины. Оно складывается из каких-то очень конкретных, глубоко личных переживаний.

Я не сомневаюсь, что и для авторов Родина — это нечто свое, пережитое и прочувствованное. Но их чувства остались за пределами картины, уступив место дидактике. Я специально привел пространные выдержки из дикторского текста, чтобы показать, как в нем газетная информационность сочетается с выспренностью и банальностью. Эпитет «тысячерукая» к слову «автоматика» только подчеркивает это. Даже пушкинские строки о Москве в контексте со всем остальным производят неожиданное впечатление красивости.

Сетования авторов на десятиминутную краткость картины, наверное, небезосновательны. Но если говорить всерьез, то почему же была такая необходимость делать фильм о России обязательно в одной части? И все-таки дело, думается, в данном случае не в метраже.

Картина «Российские просторы» сделана по стандартному образцу документального кино первых послевоенных лет. Она словно стремится перечеркнуть те достижения, которые есть сегодня в документальном кинематографе.

Прекрасный русский поэт Тютчев написал, что Россию «аршином общим не измерить». Фильм «Российские просторы» только подтверждает это—общим аршином здесь ничего не сделаешь.

Юрий НАГИБИН

Из записок сценариста

Я полюбил кино на съемках первого моего фильма, так и не добравшегося до экрана. Там была такая сцена: молодой, неопытный и самоуверенный комбайнер, неловко разворачивая комбайн, сшибает телеграфный столб. Комбайнера играл артист Ю. Пузырев, научившийся за короткое время великолепно управлять большой, громоздкой машиной. Но в этой сцене сниматься должен был его дублер, сельский механизатор Колюшкин. Съемки представляли известную опасность — столб мог свалиться на голову комбайнеру, кроме того, надо было ударить о столб непременно копнителем, чтоб зримо смялась тонкая жесть. Тогда зрители поверят в серьезность аварии, а выправить эти вмятины проще простого. Но Колюшкин, которому по окончании съемок предстояло отправиться на этом комбайне убирать целинный хлеб, очень неохотно шел на трюк. Он боялся разбить хедер, поуродовать ходовую часть машины и остаться без хороших целинных заработков.

И вот тут я впервые увидел, насколько единой и воодушевленной может быть киногруппа. Не только седовласый режиссер уговаривал Колюшкина, но и очаровательные «селянки» из окружения, статисты из массовки; гримерша обещала ему свидание, фотограф — роскошный фотопортрет, а бригадир осветителей — банкет в местной забегаловке. Ему рассказывали героические истории из опыта других киногрупп, в нем пробуждали честолюбие спортсмена и самоотверженность артиста — и добились своего: с красивым бледным лицом Колюшкин занял место на капитанском мостике. Гримерша прыгнула к нему наверх и шепнула что-то, подымающее мужскую душу до подвига, заодно поправив грим. Заработал весь механизм съемочной площадки: лучи дигов осветили комбайнера, серебряные щиты подсветки кинули мужественные блики на его чело, щелкнул своей хлопушкой помреж, и режиссер сдавленным голосом крикнул: «Мотор!»

Взволнованное ожидание отразилось на всех лицах. Колюшкин не подкачал, с редким мастерством проделал сложный маневр: лихо промчался, круто повернул, сшиб столб и смял копнитель. К нему бросились, подняли на руки, его целовали и обнимали. Гримерша вытирала слезы, юный осветитель плакал навзрыд.

Я на всю жизнь запомнил прекрасные лица работников группы: и тех, кому фильм мог принести славу и деньги, и тех, кому он заведомо не приносил ничего. И те и другие были равны в трепетной заинтересованности, взволнованности, радости, что съемка удалась. И ощущение своего соучастия в происходящем навек отравило меня какой-то сладкой отравой.

Кстати, рожденный дружными усилиями кадр оказался операторским браком. Пожилой, смертельно усталый не от работы, от многолетних попыток получить работу оператор (дело происходило в 1954 году) снял его не в фокусе. А при пересъемке Колюшкина уже не удалось «зарядить». Он осторожничал и не мог сшибить столб. Впрочем, это и не так важно. Ранние заморозки помешали успешно снять натуру, и режиссер уехал, от греха подальше, консультировать китайских кинематографистов.

Но, повторяю, все огорчения уж ничего не могли поделать со мной. Я помнил лица людей на съемочной площадке и был обречен любить кино. Скажем прямо: это трудная любовь.

•

Когда-то по моему сценарию снимался фильм об очень маленьком мальчике. О совсем крошечном мальчике, открывающем для себя мир. Как и всякий настоящий исследователь, он все время пытается познать первооснову вещей, первопричину явлений. Он донимает свою воспитательницу — дело происходит летней порой в детском садике — вопросами на извечную тему: кто есть кто? И, конечно же, его интересует, кто такой он сам. «Человек»,— отвечает воспитательница. «Нина Павловна, а что такое человек?» — немедленно следует вопрос. И сбитая с толку его неуемной любознательностью, пожилая женщина устало говорит: «Не знаю».

А маленький герой фильма, совершив побег из детского сада, начинает самостоятельно познавать окружающую действительность. Недолгий, но полный опасности, риска, борьбы и открытий путь приводит мальчика на высокий уступ, взметнувшийся над пенным морем. Он стоит над синей бездной, под ним реют чайки и бьются о скалы волны, и, потрясенный, он впервые ощущает величие мироздания и свою человеческую высоту. Здесь его окружили и взяли в плен служители детсада во главе с перепуганной воспитательницей. Но огромный, напоенный звуками, запахами, движением, сладкой тайной мир уже вошел в маленькую душу, осознавшую себя частицей этого счастливого и грозного мира, и мальчик сказал серьезно и задумчиво: «Нина Павловна, теперь я знаю, что такое человек!»

В этом возрасте сознание еще пребывает в туманном полусне, и снимать такого малыша необыкновенно трудно. Поэтому группа пыталась найти артиста постарше: лет шести-семи, но очень маленького роста и хорошо сохранившегося для своего преклонного возраста. Все попытки оказались безуспешными, единодушное одобрение получил претендент, не достигший четырех лет. Даже система Станиславского не могла ничего поделать с маленьким анархистом, он творил на съемочной площадке, что хотел, нисколько не заботясь о задаче и сверхзадаче. И все же нашли к нему подход. Его ставили в те же условия, в которых оказывался герой фильма, и, ничего не объясняя, не требуя, предоставляли ему жить естественной жизнью. В большинстве случаев он поступал точно так, как полагалось нашему герою, ведь и он был городским ребенком, впервые очутившимся в девственном мире природы. Ему также хотелось отличать живую материю от мертвой, подружиться с лягушкой и годовалым бычком, также томило желание узнать, кто есть кто. И его в конце концов заинтересовало, что такое человек, он с милой, чуть печальной от непомерного напряжения мысли, трогательной серьезностью задавал этот вопрос актрисе, играющей воспитательницу.

Но затем дело дошло до главной сцены: «Я знаю, что такое человек», и все застопорилось. К этому времени группа из средней полосы России перебралась на берег моря в солнечные Гагры, и маленький артист забыл о своем путешествии и всех открытиях и о том, что ему хотелось знать, кто же такой он сам в этом большом мире. Весь съемочный день пытались заставить его произнести простую вроде бы фразу — тщетно! Он, конечно, не молчал, он говорил положенные слова, но каким равнодушным, тусклым голосом! Его упрашивали, умоляли, улещивали, ему обещали подарки и грозили наказанием. Отчаявшийся режиссер чуть не на коленях просил: «Ну скажи, как следует, скажи, маленький, чтоб тебе пусто было!» Мальчик не мог выполнить его просьбу, ибо чуть открывшееся ему гордое чувство человека забылось в его слабой детской душе, и он просто не понимал, чего от него хотят.

Съемочный день угасал, солнце за лесом садилось, а сцена оставалась неснятой, и — главное — не было надежды, что ее удастся снять завтра. Еще немного, и потухнет море, золото сползет с пляжа, и песок станет серым, по нему протянутся долгие тени кипарисов.

Где-то в стороне Гагрипши послышались плавные звуки блюза, в соседнем санатории волнующе захрипел Поль Анко, а сверху, будто с покрытых лесом гор, донеслись рваные ритмы рок-н-ролла. Курортная танцевальная мания раньше времени овладела в этот день Гаграми.

На съемочной площадке находилась мать маленького артиста, молодая привлекательная женщина, непричастная к киноискусству, но обязанная по контракту пребывать возле сына. Она была чутким звукоуловителем, эта славная женщина, все ее тело изгибалось, поеживалось, содрогалось в такт музыке, а суховатые, стройные, как у лани, ноги переминались в неодолимом желании танца.

— Скоро вы нас отпустите? — спросила она режиссера.

— Пока он не скажет, как положено, вы никуда не уйдете! — жестко отозвался режиссер.

— Меня ждут...— беспомощно сказала женщина.

— Это никого не касается, — отрезал режиссер.

Рыдал цыган, хрипел Поль Анко, визжали, цкали, ревели биттлы.

— Сейчас вы снимите этот кадр! — решительно сказала молодая женщина.— Давайте свет!

Она подошла к сыну, склонилась над ним, что-то сказала, стянула с него трусики и добросовестно отшлепала по белой, не тронутой загаром попке.

— Готово! — коротко бросила она режиссеру и вышла из кадра.

— Мотор! — машинально произнес тот.

И все присутствующие на съемке стали свидетелями чуда рождения искусства: проникновенно, вдумчиво, с глубокой, западающей в душу интонацией маленький артист сказал:

— Нина Павловна, теперь я знаю, что такое человек!..

Надо ли добавлять, что при окончательной редакции фильма эта сцена выпала?..

●

Ко времени выхода на экран фильма «Девочка и эхо» я был уже довольно опытным кинематографистом, знавшим много горьких разочарований и неудач, столь же горьких полуудач, одну-две удачи и один раз — настоящий успех.

Картину ставил талантливый и странный человек баскетбольного роста, с бледным узким лицом, окаймленным темной бородой, архитектор по образованию, режиссер по призванию Арунас Жебрюнас. В фильме «Живые герои», состоящем из нескольких новелл, ему принадлежит лучшая и печальнейшая — про девочку, лебедей и бандита. Снимал «Девочку и эхо» не нуждающийся в рекомендациях оператор Ионас Грицюс; главную роль играла Лина Бракните, изящная и ловкая, как зверек, трогательная и беззащитная, как истинное дитя человеческое. Коктебель дал фильму море, горы, пустынный пляж и наполненные таинственным, разноголосым эхом ущелья. Но главной гарантией успеха было железное упорство А. Жебрюнаса, потратившего два года жизни на то, чтоб добиться разрешения экранизировать рассказ «Эхо».

И вот картина была закончена, и квалификационная комиссия присудила ей первую категорию. «Погоди радоваться,— сказал я себе, — что-то еще будет впереди». А впереди был кинофестиваль прибалтийских республик с участием Белоруссии и Молдавии, где фильм получил четыре приза: за режиссуру, за операторское мастерство и даже за звук... Тут услышал я первые поздравления, но остался холоден: еще не вечер. Фильм улетел на международный фестиваль в Локарно и вернулся на «Серебряных парусах», впервые завоеванных нашей кинематографией. Появились похвальные отзывы, рецензии, но радости почему-то не было в моей душе, видать, сказывался горький опыт. Меж тем фильм, посланный на молодежный кинофестиваль в Канн, в острой конкуренции с отечественными и зарубежными картинами завоевал высшую награду «Гран-при». Девчонка на берегу моря с золотым горном в тонких руках стала эмблемой фестиваля. И тут я наконец поверил — свершилось!..

Надо всегда помнить: в кино удар может тебя настигнуть с самой неожиданной стороны. Фильм попал в руки прокатных организаций, и те, исходя лишь из названия, отнесли «Девочку и эхо» к фильмам для малышей и потому дали крайне малый тираж. Незаметно, без афиш и рекламы, на первых сеансах детских кинотеатров, в краткую пору зимних школьных каникул, промелькнул этот взрослый, сложный, психологический фильм. Малыши-первоклассники, которых по жесткой программе каникулярных мероприятий водили строем, как солдат в баню, на этот печальный фильм, конечно же, ничего в нем не поняли. Они смотрели на голую девочку, хозяйку горного эха, впервые столкнувшуюся с неблагородством мира, которому прежде безмерно доверяла, на мальчика, совершившего предательство, и куксились, плакали, просились домой или просто спали.

Газета «Советская культура» с трогательным постоянством продолжала восторгаться фильмом-невидимкой. Более трезво отнеслись к делу некоторые периферийные газеты. Они поместили письма зрителей, возмущенных тем, что от них скрыли фильм, удостоившийся стольких наград. Мы служим и не можем ходить на детские утренники, писали они, покажите нам фильм в положенное для взрослых время.

Никто не внял их призыву, и я решил сам наведаться к прокатчикам.

— У нас умеют завалить даже успех! — сокрушенно улыбался один из руководителей проката симпатичный человек Евгений Моисеевич Курдин, и было непонятно лишь одно, кому он переадресовывает упрек. — Знаете что, поезжайте-ка в Окружной проезд!

Предложение озадачило меня. Затем я решил, что это деликатная форма известного выражения: «иди куда подальше!» Но Курдин, заметив мое недоумение, пояснил, что там находится Московская контора кинопроката. По правде говоря, удивление мое не уменьшилось. Разве я должен этим заниматься? А кто тогда будет сценарии писать? Прокатчики?.. Этак все в расстройство придет. Нет, надо каждому делать свое дело: кому писать сценарии, кому их ставить, а кому с наибольшей для зрителей и государства выгодой демонстрировать фильмы.

Я попробовал взять товарища Курдина «на лирику»: меня, говорю, без конца спрашивают знакомые и незнакомые люди, где можно «Девочку и эхо» посмотреть, а что я могу им ответить, если моя собственная мать не видела картины?

— Поезжайте в Окружной проезд! — ликующе вскричал Курдин. — Они вполне могут дать в «Метрополе» или другой многозальной киношке сеанс, и ваша матушка увидит фильм.

Счастлива мать, имеющая такого сына! Ну а как быть с другими матерями?.. Шутки в сторону: как быть с тем, что зрителей лишили стоящей картины, а государство законной прибыли, что выстрел оказался холостым? К чему было упорство и талант Жебрюнаса, мастерство Грицюса, обаяние Лины Бракните, самоотверженная работа всей группы, награды, полученные на фестивалях, статьи и рецензии, если фильм остался без зрителей?..

●

В создании кинофильма есть два, резко отличных один от другого периода. Первый идет под знаком жестокой и принципиальной требовательности. Над сутулой спиной усталого сценариста нависают с угрозой десятка два-три контролеров, ежеминутно готовых проверить, взвесить — на врущих обычно весах — каждое его слово, каждую запятую, подвергнуть сомнению любое его положение, сюжетный ход, черту характера даже самого невидного персонажа, не говоря уже об идеях, где у сценариста почему-то всегда все не так. Во главе этих беспощадных судей находится режиссер. Если он не стал твоим соавтором, то он из тебя душу вынет. Впечатление такое, будто он работал прежде лишь с Шекспиром, Шиллером и Лопе де Вега. Как требователен он к драматургии и особенно диалогу, как понимает тончайшие его оттенки, как владеет подтекстом, как проницательно видит каждую твою неловкость, прямолинейность, банальность! И еще ему вечно не хватает «остроты» и загадочной «кондиции». «Довести до нужной кондиции» — эта зловещая фраза преследует сценаристов в ночных кошмарах, они стонут, кричат, рыдают во сне, насмерть пугая жен. Как мал и ничтожен бедный драмодел перед всевидящим олимпийцом-режиссером!

Наконец состоялось бедное чудо принятия сценария, картина запущена в производство. Вот тут-то и начинается совсем иная жизнь. Исчезают, как нечисть с первым криком петуха, бесчисленные ревнители сценарного слова, гаснет всевидящее око художественного надзора. Из мира жесткой необходимости процесс создания фильма переходит в мир полной свободы в духе изящных сценок Ватто: беспечность, легкость, грациозная рассеянность, греза наяву...

Вдруг выясняется, что эпизоды, над которыми ты мучился столько времени, вовсе не обязательны, что реплики могут быть пропущены, сокращены или расширены, как душе угодно, что не нужен финал, стоивший тебе инфаркта, и ни к чему начало, оплаченное потерей жены; что дотитровые сцены — ты сидел над ними денно и нощно до ломоты в висках — удорожают фильм, и потому — ну их к богу в рай!

Безраздельно царит случай, порой деля власть с державной режиссерской ноздрей. То и дело слышится благодушное, пасторально-беспечное:

— Не успели снять...
— Упустили натуру...
— Не получилось...

Последнее особенно часто. «Не получилось» у режиссера, «не получилось» у оператора, «не получилось» у актера, «не получилось» по вине администрации. У тебя тоже «не получалось», но разве это кого-нибудь трогало? Тебя гнули, ломали, доканывали — и правильно делали! А сейчас — мягкое, всепрощающее (себе!) — «не получилось»! Сплошь да рядом забывают, с какой стороны вошел актер в кадр, как был он одет в начале сцены,

путают все, вплоть до времен года. Но стоит ли огорчаться из-за такой малости? — зритель все равно не заметит, что в середине разговора на одном из собеседников появилась ушанка, что преследователь и преследуемый мчатся навстречу друг другу, что снегопад за окнами сменился майским цветением. Главное: вперед, к финишу!..

Выстраданные тобой сцены режиссер может ломать по капризу, по непониманию, вдруг обнаружившемуся к концу работы над фильмом, под воздействием зеленого змия — этот библейский сюжет без устали разыгрывается на киносъемках, — наконец, просто под воздействием живого, ничем не ограниченного творческого импульса, забывающего о главном.

Ты бессилен. Робкий твой протест отведут, ссылаясь на загадочную специфику производства, на какие-то бюрократические препоны и т. п. И все потому, что в кино подлинным творцом считается лишь режиссер...

•

Люблю я кинокритиков. Мне нравятся в них высокое чувство ответственности, какая-то особая скрупулезная тщательность и бережность в работе. Взять хотя бы критика, посвятившего много сил ума и души творчеству талантливой артистки Нонны Мордюковой. Как тонко, проникновенно разобрал он одну из последних удач артистки — образ Дони Трубниковой в фильме «Председатель»!

«Последнее «превращение» Дони — эпизод редкостной актерской удачи. История этой сцены настолько интересна, что ее следует рассказать.

У Нагибина она написана красиво.

Доня поджидает Егора, чтобы рассказать ему, что Семен написал «плохое» заявление в «госбезопасность». Предупреждая о беде, Доня в первый раз говорит ему о своей любви. Объяснение это бессмысленно, потому что Егор ее не любит. Доня смеется и плачет, ломает руки, уходит далеко-далеко на фоне черных зимних туч и поет... Так все это и было снято...

Режиссер был доволен, актриса была довольна, худсовет был в восторге...»

А потом, по мнению критика, вот что произошло:

«...режиссер предложил ей самой посмотреть сцену на экране. Нонна увидела, и пересъемка была назначена с ее полного согласия.

Страдающая, рыдающая, заламывающая руки, прекрасно поющая женщина была действительно первоклассной актерской работой. Но... не была Доней. Этот эпизод не только уходил от Дони — он ломал и всю картину, торча в ней этаким гвоздевым номером, вставным актерским аттракционом...»

И больно и сладко было мне читать эти строки. «У Нагибина она написана красиво», ай, поддел! Ведь не то что писать, говорить красиво — и то стыдно! Недаром Базаров сурово упрекал друга: «Аркадий, не говори красиво!» Утешает меня лишь то, что ни одно слово критика — как бы поделикатнее выразиться? — не соответствует действительности. Говоря же прямее: все написанное им неправда от начала и до конца. Если б автор статьи о Мордюковой взял на себя труд заглянуть в сценарий, печатавшийся в журнале «Искусство кино» и вышедший отдельной книгой в издательстве «Искусство», он обнаружил бы, что у Нагибина сцена написана как раз просто и «некрасиво». То, что он столь щедро приписал автору: ломающая руки, плачущая, уходящая с песнями далеко-далеко на фоне черных зимних туч Доня,—все это было актерской и режиссерской отсебятиной. Возможно, режиссер и актриса поначалу и были довольны своей «находкой», но до худсовета дело не дошло. На первом же рабочем просмотре материала «гвоздевой номер, вставной актерский аттракцион» был дружно «загроблен» редактором и автором фильма. К чести режиссера — он тут же согласился вернуться к сценарию и переснять сцену. Что и было сделано.

Хотя у кино уже немалая история, до сих пор его почему-то принято считать молодым искусством. Еще моложе кинокритика, а ведь юности мы склонны прощать то, что непростительно более зрелому возрасту. И критик несколько раз перепечатывал частями и целиком свою работу о Мордюковой, но, видимо, ни разу не перелистал сценарий, который он срамил. Случись подобное в литературе, не миновать бы конфуза, но младенческой кинокритике и не такое сходит с рук! Крайне характерно и неприятно само намерение критика возвысить актрису за счет сценария и отчасти режиссуры. Я сталкивался с подобными критическими примерами множество раз. Хотят похвалить актера — непременно покажут, как он противопоставил себя сценаристу и режиссеру. Не лучше ли раскрыть талант и мастерство

актера на примере того, как тонко и проникновенно прочел он сценарий, как глубоко проник в замыслы режиссера? Ведь фильмы создаются в творческом единении, а не разъединении многих людей...

Мелочи:

На воротах «Ленфильма» в течение многих лет висело страшное, припахивающее Бухенвальдом объявление: «Срочно требуются седые человеческие волосы».

Я видел на «Мосфильме» дикаря. Много лет назад начинающий сценарист хотел перейти из старого здания в новое, но заблудился в бесчисленных коридорах, закоулках, лестничных клетках с перекрытыми этажами, одичал, зарос, стал бояться людей. Никто не знает, где он скрывается днем. Ночью он бродит по пустынной студии, питается в труппах крохами с режиссерского стола. Не опасен.

Лирическая комедия — самый емкий жанр киноискусства. Сюда зачисляют все, что непечально и несмешно, немузыкально и недраматично, иными словами — это псевдоним кинематографического брака.

К. — самый деловой бездельник в мире.
Б. воплощает в себе весь «Собор Парижской богоматери» Гюго: внешность Квазимодо, душа брадобрея Оливье, ум козочки.
К. и Б. решили вместе писать сценарий, но дело расстроилось, ибо в их содружестве оказалось два соавтора и ни одного автора.

Редактор С. похож на Галилея, бросающего в лицо инквизиции дерзкое: «А все-таки, она не вертится!»...

ГОРЯЧО ПОЗДРАВЛЯЕМ!

За большие заслуги в развитии советской кинематографии режиссеру и оператору Центральной студии документальных фильмов Кармену Роману Лазаревичу Указом Президиума Верховного Совета СССР присвоено звание народного артиста СССР.

●

За большие заслуги в развитии советской кинематографии режиссеру Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького Донскому Марку Семеновичу Указом Президиума Верховного Совета СССР присвоено звание народного артиста СССР.

Андрей
МИХАЛКОВ-
КОНЧАЛОВСКИЙ

Некоторые соображения по постановке «Первого учителя»

Должен признаться, что когда мне посоветовали ставить фильм по повести Чингиза Айтматова «Первый учитель»,— это меня несколько удивило. Внутренне я меньше всего был подготовлен ставить картину на материале, который мне не так хорошо знаком,— на материале из жизни киргизского народа. Но, ознакомившись с повестью, я понял, что эта тема внутренне меня очень интересует и даже близка. Речь идет о теме революции и о тех эмоциональных взрывах, которые она вызывает.

Увлекшись этой проблемой, я решился ехать в Киргизию.

В самом сценарии заложена довольно тривиальная история: учитель приезжает учить детей, возникает чувство между ним и молодой девушкой, появляется нехороший человек — бай, который насильно эту девушку уводит. Казалось бы, ничего нового. Это много раз уже было на экране. Но основной особенностью и достоинством произведения Айтматова, при всей банальной занимательности сюжета, было умение увидеть в человеке те подробности, которые до сих пор были незамеченными. Увидеть так, как, пожалуй, они еще не были увидены в киргизской литературе.

Выписанный Айтматовым характер главного героя Дюйшена давал возможности для создания личности сильной, очень чистой, страстной, в которой сочетались бы все самые яркие силы революции. И в то же время этот характер нес в себе трагические противоречия между желаниями и возможностями Дюйшена.

Первый учитель в повести Айтматова был полуграмотным человеком. Но он принес пламя революционных идей, которые его опалили, принес свое страстное желание учить детей. Однако из-за неграмотности ему это делать чрезвычайно трудно, он не знает путей, какими нужно вести умы к известной ему цели. В этом отношении характер Дюйшена представляет собой внутренне чрезвычайно напряженную конструкцию. Возможность сосредоточить все внимание в фильме на этом герое увлекла меня.

Знакомство с Киргизией и Казахстаном началось у меня с творчества выдающегося советского поэта Павла Васильева, погибшего в 1937 году,— чрезвычайно яркого, страстного, иногда даже жестокого в своем творчестве. Особенно потрясли меня его «Песни киргиз-казахов» и поэма «Соляной бунт».

Павел Васильев родился и вырос в Средней Азии, с молоком матери впитал культуру Средней Азии, считал себя потомком древних кочевых племен. Высочайшая поэтическая культура, которой он обладал, позволила ему овладеть национальным колоритом и создать собственную, оригинальную форму выражения действительности. Я никогда не забуду в «Соляном бунте» образ старухи киргизки, которую убивает казак при подавлении народного восстания. Он рассекает ей шашкой лицо...

Старуха, пятясь, пошла, дрожа
Развороченной,
Мясистой губой...
Выкатился глаз
Старушечий, грозен,
Будто бы вспомнивший
Вдруг о чем,
И долго в тусклом,
Смертном морозе
Федькино лицо
Танцевало в нем.

Меня, конечно, влекла в Киргизию возможность сделать картину с ярко выраженными чувствами, картину, в которой чувства были бы открыты и первозданны. И, приехав в Киргизию, я убедился, что киргизские актеры с необычайной силой умеют выражать эти чувства.

В повести Айтматова имеются два плана повествования: один план — современность, в которой живут уже постаревший и всеми забытый герой Дюйшен и бывшая его ученица, ныне академик Алтынай; второй план — история 1924 года, данная в воспоминании, история прихода учителя в аил. Оба эти плана настолько сложны и глубоки, что воплотить их в односерийной картине мне казалось просто невозможным. Именно в силу принципа писателя — чрезвычайно пристально исследовать движение человеческой души.

В первом варианте литературного сценария присутствовали оба эти плана, но каждый из них как бы задыхался от отсутствия пространства вокруг себя. Терпеливое исследование одной из двух проблем убивало предыдущую. Идея же, которая была особенно увлекательной,— исследовать тот конгломерат страстей, который вызывает в темном, вымирающем народе с вековыми, устоявшимися традициями приход молодого, одержимого желанием строить новую жизнь комсомольца,— эта идея была исследована именно в истории 1924 года. Этим и объясняется то, что в последующей работе над литературным сценарием мы сосредоточили свое внимание на этой части повести. Сначала такое решение вызвало ожесточенные споры, говорилось, что мы сужаем рамки повести, обедняем ее; высказывались опасения, что фильм будет недостаточно убедительным. Но Чингиз Айтматов — автор чрезвычайно «удобный» для кинематографиста тем, что он умеет заразиться новыми идеями, умеет по-новому, творчески переработать в себе то, о чем он писал. Айтматов был убежден, что только некоторое ограничение рамок даст возможность проникнуть в проблему гораздо глубже.

Исходя из повести, мы пытались в сценарии выписать образ Дюйшена, иногда даже намеренно, очевидно заостряя его. Нам хотелось, чтобы в образе сконцентрировались все противоречия начинающих революционеров. Страстная убежденность подчас перерастает у Дюйшена в фанатизм. Неграмотность и неопытность подчас толкают его на неправильные, иногда даже жестокие поступки, желание как можно скорее достигнуть цели — к использованию неоправданных средств. Поэтому при всей чистоте помыслов Дюйшена исторически объективное добро порой субъективно выглядит злом. Человек чистый и честный, иногда сам не желая этого, он вступал в трагическое несоответствие с той прогрессивной идеей, которую олицетворял.

Основная проблема, которую мы старались исследовать,— это не проблема отношений Дюйшена и Алтынай (маленькой ученицы, которая его полюбила), не проблема отношений Дюйшена со своим классовым врагом и противником баем и тем более не проблема отношений между баем и похищенной им Алтынай.

Основной задачей была для нас проблема «герой и народ». Исследование тех противоречий, которые возникают в народе в результате ломки старого, веками отстоявшегося мировоззрения, создание новых понятий, новых идеалов. Поэтому кульминационными в режиссерском сценарии стали четыре массовые сцены.

Первая массовая сцена — приход учителя в аил, где люди издеваются над Дюйшеном, не понимая задач, с которыми он сюда пришел, не веря в возможность осуществления этих задач.

Вторая массовая сцена — когда Дюйшен арестовывает бая и люди не могут оправиться от дерзости поступка, на который решился Дюйшен.

Третья сцена — когда объективно справедливый поступок Дюйшена, освободившего девочку, расценивается людьми как святотатство, как нарушение всех святых законов и вызывает у них не радость, а боль, гнев, ярость.

И, наконец, сцена, где трагические события, связанные с гибелью мальчика, с отчаянным поступком решившегося на все Дюйшена, превращают этого мальчика в героя, и люди начинают понимать, что нищий и полуграмотный учитель готов пожертвовать всем ради чего-то огромного и светлого, справедливого, пока еще недоступного им, и в их сознании брезжит свет, предвосхищая торжество идей, которые принес Дюйшен. Теперь можно сказать, что эта сцена далеко не во всем получилась и подчас не достигла того напряжения, которого она должна была

достигнуть. Но именно в этих четырех сценах мы видели узловые моменты отношений героя и народа.

Для участия в постановке картины были приглашены оператор Георгий Рерберг, выпускник ВГИКа (мастерская профессора Б. Волчека), и художник Михаил Ромадин, тоже бывший выпускник ВГИКа, работающий на киностудии «Центрнаучфильм».

В этом составе творческая группа выехала в Киргизию, где фильм ставился совместными усилиями «Мосфильма» и «Киргизфильма».

Надо сказать, что киностудия «Киргизфильм» — одна из самых молодых в стране. Она выпустила около десяти полнометражных художественных фильмов, и производственная база ее находится в самом зачаточном состоянии. Группа формировалась в основном из молодых, часто совсем еще неопытных работников студии. Перед нами сразу же встало несколько чрезвычайно сложных задач. Первая и основная — это актеры, вторая — выбор натуры.

Сначала об актерах. Наиболее сложным представлялось найти двух героев — Дюйшена и Алтынай. Сложность подбора актера на роль Дюйшена заключалась в том, что это должен был быть чрезвычайно темпераментный, иногда даже яростный актер, который мог иногда быть антипатичным, иногда даже жалким и в то же время оставаться героем. Болот Бейшеналиев, выпускник ташкентского ГИТИСа, прошел кинопробы и был утвержден на эту роль. По первому впечатлению он казался слишком красивым, если даже не сказать рафинированным. Но репетиции рассеяли эти сомнения.

Найти героиню было задачей не меньшей сложности. Ведь по сценарию ей должно было быть 14—15 лет. И в то же время она должна была проделать в картине большой путь от наивного, озорного и замкнутого ребенка до пережившей трагедию и любовь девушки. Мне хотелось, чтобы сначала Алтынай выглядела, как 12—13-летняя девочка. Это намного убедительнее и достовернее подчеркивало бы ту пропасть, которая отделяет ее от бая. Но такую девочку найти нам не удалось. Мы пересмотрели десятки кандидатур, и наши поиски успехом не увенчались. Одной из главных кандидаток на роль оказалась выпускница хореографического училища Большого театра Наталья Аринбасарова. Она была очень подвижна, душевно возбудима. В ее хрупкой инфантильности иногда проскальзывала женственность. Хореографическое училище развило в ней чувство артистизма, не говоря уже об очень выразительной пластике.

Если говорить о бае, то на эту роль мы собирались пригласить Нурмахана Жантурина — замечательного казахского актера, недавно снявшегося в картине «Зной». Нам хотелось создать роль могучего, сильного духом и даже в чем-то обаятельного и умного противника Дюйшена. Нурмахан обладает великолепными внешними данными и бесспорно был бы идеальным баем, но, к сожалению, он не увидел в этой роли ничего нового для себя и, так как только что сыграл две отрицательные роли на «Киргизфильме», отказался. Актер И. Ногайбаев, интересный и своеобразный, не до конца раскрыл первоначальный замысел. Нам хотелось, чтобы бай был в некоторых моментах более обаятелен, неотразим, настолько прост и даже демократичен, чтобы зритель полюбил его и на некоторое время стал на его сторону, чтобы еще страшнее было то разочарование, которое постигло его позднее. Теперь мне кажется, что Ногайбаев с самого начала несколько приоткрыл свои карты и был недостаточно обаятельным, то есть с самого начала нес в себе отрицательное зерно.

Мне кажется чрезвычайно интересным и плодотворным метод раскрытия характера, при котором зритель, логически понимая несправедливость и осуждая поступки героя, все-таки симпатизирует ему, подпадает под его обаяние, сопротивляется самому себе. Это заставляет зрителя сложнее относиться к персонажу, пристальнее исследовать свои противоречивые мысли и чувства.

Наиболее сложной оказалась роль Картанбая — старика, приютившего Дюйшена, хозяина тополя, выращенного им в степи, одинокого, бездетного дехканина, олицетворявшего собой всю мудрость народа, его простоту, оптимизм. На эту роль нам так и не удалось найти желаемой кандидатуры. Актер К. Жаркинбаев не сумел выразить всей глубины этого образа, а мне не удалось вдохновить его на это. Роль Картанбая получилась бледная, вялая.

В фильме кроме актеров Киргизского драматического театра были заняты и неактеры — колхозники, художники, учителя. Очень трудно было побудить их действовать, жить в определенном ритме, выражать очень определенно свои мысли и чувства.

Мне кажется, что самой завлекательной задачей для режиссера является создание особого мира, в котором действуют герои не только согласно законам жизненной логики, но и согласно логике этого определенного, созданного определенным художником мира. Если взять, к примеру, мир, созданный Довженко, и мир, созданный Бунюэлем, то при общей правдивости и реальности персонажей фильмов этих великих режиссеров законы развития и проявления характеров в этих двух мирах диаметрально противоположны. И в одном и в другом случае нас убеждает правдивость поступков, и в то же время мы безошибочно можем отличить характерные особенности, присущие каждому из этих созданных режиссерами миров.

Нам хотелось, чтобы в нашей картине герои действовали в определенной стилистике, чтобы они выражали чувства открыто, иногда даже преувеличенно открыто, но при этом не переигрывали актерски, чтобы эта преувеличенность чувств убеждала и была правдивой.

Наиболее точным примером для меня является истерика тетки Алтынай, где опозоренная женщина в порыве отчаяния на глазах у всего народа доходит до исступления и мажет себе лицо грязью. Для того чтобы сыграть эту сцену правдиво, актрисе Даркуль Куюковой мало было плакать, мало было осуждать Алтынай — ей нужно было перешагнуть через какую-то грань решимости. Чтобы быть правдивой в этом эпизоде, она должна была убедить зрителя в том, что сошла с ума от горя.

Для того чтобы актеры прониклись нашей задачей, нужно было не только, чтобы они поняли ее, но и чтобы они заразились желанием осуществить ее. Это было очень трудно, потому что часто актеры, особенно те, которые работали в театре, привыкли действовать по определенной и шаблонной системе воплощения своей роли. Я уже не говорю о той доле театральности, которую несет в себе актер, привыкший играть на сцене.

Работа с актером — это сфера наиболее индивидуальная для каждого режиссера. И тут при общих знаниях и согласии с принципами системы Станиславского все равно имеется масса тонкостей и оттенков. Основной задачей режиссера является отыскание ключа к определенной актерской индивидуальности. И если этот ключ найден, найдено основное — возможность возбудить эмоции актера, возбудить его чувства.

Конечно, работа с актером начиналась с общих разговоров, с анализа роли, с исследования чисто рационалистического. Актер должен был сначала понять, что от него хочет режиссер. Но самое главное начинается потом. Главное начинается тогда, когда актер, зафиксировав рациональную сторону роли, как бы отбрасывает рациональное в сторону (я говорю «отбрасывает», потому что в действительности он не может уже освободиться от усвоенного), и здесь актер начинает жить эмоциональным состоянием, здесь он прислушивается сам к себе. И если мы еще помогаем ему в этом, он начинает действовать сообразно законам чувств, сообразно законам интуиции.

Должен сказать, что для меня было страшно интересно наблюдать за тем, как развивается персонаж, который я только «подталкиваю». Отдельные сцены открывались передо мной совсем в новом свете, причем сразу на съемке, а не на репетиции, потому что отдельные сцены мы никогда не репетировали начисто. И здесь, на мой взгляд, кроется интересный процесс, когда актер уже в момент съемки по-новому открывает для себя характер своего героя, его возможности.

Так, например, было на съемке эпизода «омовение». Дюйшен слезает с лошади и кричит Алтынай: «Не смей плакать!» Он кричит это потому, что сам находится в степени крайнего напряжения. Горе Алтынай — это его горе. Он любит Алтынай, и потому ее слезы, ему кажется, унижают ее. Мы долго говорили с актерами и разбирали эту сцену, пытались найти возможные способы выражения чувства любви Дюйшена к Алтынай. Но когда мы начали снимать, абсолютно неожиданно для себя в третьем дубле Болот ударил Наташу, и мне кажется, это было самым точным, наиболее тонким и в то же время открытым выражением этих чувств.

Конечно, это не значит, что работа актеров — чистая импровизация, что достаточно крикнуть «Мотор!» — и тогда пускай они действуют, как бог на душу положит. Нет, предварительный анализ роли, «вживание» актера в роль, его собственное суждение, иногда часто противоположное тому, что думает режиссер, очень важны. Но мне кажется, если актер действует в кадре рационально, то он никогда не поймет того

блаженного чувства удовлетворения, которое охватывает человека, пережившего подлинное потрясение.

К сожалению, задача создать «свой собственный мир» для меня оказалась непосильной, а эпизод, с которого я начал осуществление этой задачи, в общем не получился, и пришлось его выбросить. Речь идет о свидании Алтынай и Дюйшена.

Если говорить о мизансцене, вернее — о мизанкадре, то это касается не только режиссера, но и оператора и художника. Отношения между нами осуществлялись по следующему принципу: режиссер и художник организуют на съемочной площадке определенную жизнь, определенные события, а оператор фиксирует вроде бы бесстрастно. Конечно, это бесстрастность кажущаяся, ибо от оператора иногда зависит даже смысловое звучание эпизода, от оператора подчас зависят крупность, какое-либо движение камеры, свет.

Нужно отметить интересные свойства оптики — одна и та же сцена, снятая в одной и той же композиции кадра, в одной и той же крупности, но разной оптикой, вызывает абсолютно разные эмоциональные ощущения.

В чем же заключалась фиксация жизни в работе оператора? Во-первых, в том, что мы снимали только неподвижной камерой. У нас не было ни одного проезда, только панорамы, на которых камера как бы вынуждена изменять угол зрения в процессе прослеживания героя. Кстати говоря, у нас и не было возможности ездить, потому что не было хороших рельсов.

Однако мы рассчитывали снять несколько кульминационных моментов в условной мизансцене, фронтально-симметричной мизансцене, так сказать, «в лоб», не скрывая приема. Это относилось к кульминационным моментам. В частности, к проскоку байских братьев с похищенной Алтынай и к финальной мизансцене, когда Дюйшен останавливается в воротах двора Картынбая.

Нам казалось, что эти кульминационные кадры именно в силу своей примитивности и бесхитростности запомнятся наиболее ярко. Были, однако, опасения в том, как смонтируются между собой эта условно изобразительная манера с той хроникальностью и якобы бесстрастностью, с которой снимались той или, скажем, драка. Мне кажется, что в принципе эти опасения были напрасными.

Нужно сказать, что оператор Рерберг, который снимал свою первую картину, проявил высокое профессиональное мастерство и вкус. Часть эпизодов нам приходилось снимать почти без подготовки. Так, например, в эпизоде «Той» мы организовали настоящий праздник, и когда выбирали наиболее удачный момент действия, уже не было времени думать о том, чтобы как-нибудь это подсветить. Самое сложное дело — это работа со светом на солнечной натуре. Здесь, в труднейших условиях высокогорных экспедиций, на скалах и в ущельях, Рерберг часто пользовался только подсветами, а потом и ими перестал пользоваться, особенно в пасмурные дни. Тогда мы снимали вообще без света.

Если говорить о съемках в павильонах, которые, как известно, требуют от оператора большего мастерства, чем съемки на натуре, то здесь Рерберг вообще отказался от каких бы то ни было световых эффектов. Я очень удивился, когда он сказал, что живописный фон за окнами школьной декорации не нужен. Рербергу удалось создать тот необходимый световой интервал между солнечным на улице и полумраком внутри помещения, который вызывает ощущение натурного освещения.

Современная операторская работа в художественном фильме за последнее время кардинально изменилась. Если работа оператора десять лет назад часто отличалась вычурностью освещения, сложнейшими световыми узорами, эффектными подсветами крупных планов, движениями камеры, которые невозможно было расшифровать, то сейчас самым главным достоинством операторской работы являются ее «незаметность», максимально правдивое освещение объекта, органичное движение камеры. Во всяком случае, надо сказать, что с оператором картине явно повезло. Здесь нельзя не вспомнить оператора Вадима Юсова, творческой интуиции которого я безгранично верю и который рекомендовал Георгия Рерберга для работы над этой картиной.

Теперь вернемся к выбору натуры. Эта проблема для нас была особенно трудной, потому что Киргизия неузнаваемо изменилась с тех далеких времен. Нам нужно было найти аил, в котором не было бы электричества, новых зданий, который казался бы затерянным среди бескрайних каменистых холмов, одиноко уместившимся на краю бесплодной, раскаленной земли. В этом аиле

должен был стоять один-единственный тополь, который должен был явиться неким символом жизни для дехкан. Сколько мы ни искали — такого аила найти не могли. Во-первых, потому, что часть Киргизии— это живописнейшие, поросшие лесами края с шумными водопадами, чайными плантациями и даже с ореховыми деревьями. Некоторые киргизы хотят видеть свою родину такой прекрасной и цветущей во всех фильмах. Но ведь задачи, которые перед нами стояли, требовали другого пейзажа. Во-вторых, потому, что куда бы мы ни приезжали, везде торчали телеграфные столбы, возвышались новые крыши, кирпичные кошары для овец. А если были тополя, то это были целые тополиные рощи. С большим трудом наконец нам удалось отыскать далеко в горах, на высоте 2600 метров, в 700 километрах от города Фрунзе, такой крохотный поселок. В этом поселке все сохранилось так, как было когда-то, только люди стали другими.

Остановившись на аиле Кирчин, мы стали готовить его для съемки. И здесь, надо сказать, без мастерства и трудолюбия художника Ромадина нам никогда не удалось бы подготовить этот объект.

Вообще работа художника в кинематографе во многом зависит от чувства фактуры. Ведь современная картина (я не говорю, конечно, о постановочных и исторических фильмах) не требует колоссальных декораций, пышных и изысканных костюмов, а иногда действие вообще происходит целиком на улице. Чувство фактуры, фантазия художника, воображение, рождающее детали, которые создают образ, являются основными. Ромадин буквально собственными руками «старил» костюмы актеров, фактурил стены, прорисовывал трещины, забивал темные углы какой-то рухлядью, хворостом, создавая этим захламлением дворов правдивость и неподдельность атмосферы.

С самого начала мы представляли себе картину, действие которой происходит в раскаленном, бесплодном уголке, на краю земли, что люди, живущие здесь, темпераментны и страстны, что события иногда становятся трагическими, а жизнь подчас оборачивается к человеку своими наиболее жестокими сторонами. В своих эскизах Ромадин очень своеобразно воплотил изобразительную сторону этого замысла.

С самого начала нам казалось, что жанр этого фильма не терпит большого количества музыки, что музыка должна быть, во-первых, национальной, во-вторых, почти незаметной. Композитору Вячеславу Овчинникову, с которым меня связывает длительная творческая дружба, был близок этот замысел. Музыка как таковая, как музыкальный лейтмотив в картине используется очень скупо, не выражая каких-то больших душевных потрясений, выражать которые она в кино, на мой взгляд, и не должна. Мы пытались выразить единственной национальной мелодией эмоциональное ощущение одиночества героя, в котором он оказывался в отдельные моменты своей жизни. Однако кроме этого лейтмотива Овчинников положил много труда для того, чтобы написать так называемую шумомузыку, которая, на мой взгляд, играет не меньшую, а даже большую эмоциональную роль в современной картине. Лишенные той абстрактности и декоративности, которые свойственны «чистой» музыке, конкретные шумы и звуки способны создать эмоциональное нагнетание в более чувственной форме. Таково музыкальное оформление эпизодов реки, дождя и рубки тополя. Музыка здесь не «прослушивается», но в то же время звучащие то как рев реки, то как визг, то как стук капель дождя, то как пронзительный звон топоров музыкальные шумы чрезвычайно помогают восприятию эпизодов. Здесь Овчинникову, как говорится, пришлось «наступить на горло собственной песне» и втиснуть свое мелодическое дарование в жесткие рамки замысла.

Несколько слов о монтаже. Как и следовало ожидать, материал был снят с превышением задуманного метража. Каждый кадр был длиннее, каждое действие было усложнено привнесением подробностей. Это, очевидно, всеобщая болезнь молодых режиссеров, которые потом горько расплачиваются, уже сидя за монтажным столом.

Первоначальный вариант превышал окончательный на 700 метров. Но в тот день, когда я смонтировал первоначальный вариант, мне казалось, что больше выбросить ничего нельзя. Я отчаянно сопротивлялся опытнейшему режиссеру по монтажу Э. Ладыженской. Каждый метр сокращений доставался ей с боем. И сейчас я думаю о том, насколько быстрее и проще шла бы съемка фильма, если бы то, что вылетело из картины, не снималось, хотя, очевидно, всех неудач предугадать нельзя. Но в принципе монтаж кар-

тины по своему ритму остался таким, каким он был задуман нами с самого начала: подчас преувеличенно длинные статичные кадры сменяются динамичными и эмоциональными по ритму кусками. Этот принцип абсолютно статичных кадров, по-моему, наиболее ярко использован А. Тарковским в картине «Иваново детство», в этой пресловутой тридцатиметровой паузе в предфинальном эпизоде, когда камера неподвижно фиксирует бездействующих героев. Мне кажется, что движение и жизнь в каждом кадре, к которому зритель привык, «перебитые» вдруг неподвижностью, воспринимаются как наибольший возбудитель. Сначала зрителю интересно, потом пауза начинает его удивлять, потом раздражать, и где-то здесь существует порог, где количество при умелом использовании переходит в качество и наступает новая ступень, на которой зритель воспринимает изображаемое.

В проделанной работе каждый отдельный элемент был для меня труден, ибо это первая моя большая картина. Я никогда не ожидал, что в тонировочном периоде, о котором я тоскливо мечтал, сидя на съемочной площадке в ожидании погоды, мне будет столь трудно. Подчас после просмотра фильма мы уходим возмущенные или возбужденные, не задумываясь о том, какую огромную роль играет качество звучания голосов героев. Говоря о качестве, я подразумеваю здесь, с одной стороны, соответствие голоса и характера героя, с другой стороны — техническое качество звучания.

Когда картина была уже снята, многие режиссеры советовали мне озвучивать картину киргизскими актерами или, во всяком случае, актерами, которые чисто говорят на русском языке, но с акцентом. Черновых фонограмм у меня не было, потому что часть актеров говорила по-русски, часть — по-киргизски. Но актеры из Средней Азии в состоянии были бы создать колорит, интонационное богатство и своеобразие киргизской речи. К сожалению, этого сделать нам не удалось, потому что картина озвучивалась в Москве, и времени и средств на то, чтобы выписывать актеров из Средней Азии, мы не имели. Утвержденные для озвучания известные своим профессионализмом и талантом московские актеры, несмотря на общие усилия, не могли создать адекватного изображению фонографического строя. В первоначальном замысле мы не хотели, чтобы картина была на русском языке, нам казалось, что гораздо правдивее и достовернее будут звучать эти кадры, сопровождаемые киргизской темпераментной и отрывистой речью с субтитрами, скажем, или с переводом диктора. Но я боялся, что отдельные смысловые интонации, которые выражены именно в текстовой стороне, не будут поняты зрителем. Это привело меня к убеждению, что картина должна быть дублирована на русский язык.

Теперь мне кажется, что это крупная ошибка. В каждом кадре, насыщенном пространством киргизских степей, несмотря на все умение такого опытного звукооператора, как Е. Кашкевич, прослушивается эта искусственная фанера отражающих щитов. И, несмотря на мастерское микширование, чувствуется стоящий рядом с микрофоном актер. Никакое, пусть даже самое совершенное тонателье не заменит подлинной, чисто написанной натурной фонограммы.

Давно настало время, когда съемочная группа в художественном фильме должна быть снабжена бесшумной портативной звукозаписывающей аппаратурой, где подлинное дыхание актера, подлинная интонация соответствуют каждому шагу и движению актера в кадре.

В заключение мне хотелось бы сказать, что мы хотели сделать фильм о революции, фильм о тех проблемах, которые мучили людей во все времена. Мы хотели сделать фильм о проблемах, которые и сейчас являются жгучими, наиболее нас волнующими. Каждый народ, переживающий революцию, сталкивается с ними. И если когда-то их пережил киргизский народ, то сейчас их переживают в Алжире, на Кубе, во всех странах, где народ становится на путь национально-освободительной борьбы. И нам хотелось постараться, как можно пристальнее исследовать те чувства, которые рождает в человеческом сознании новая, прогрессивная идея.

Ведь революция — это не только созидание, это еще и разрушение. Разрушение старого, отжившего свой век, привычного, с чем люди срослись, смирились, и разрушение это подчас бывает болезненным, ломает человека. И только в этой ломке, в этих мучительных поисках может родиться новое, прогрессивное сознание.

И если нам удалось добавить хоть что-то новое к мыслям о революции, мы можем считать, что наша работа была не напрасной.

●

Если обратиться к новым замыслам, то наибольший интерес представляет сценарий Юрия Клепикова — выпускника Высших сценарных курсов. Сценарий этот, окончательного названия которому еще нет, посвящен жизни современной деревни. Он был написан несколько лет назад и не был поставлен лишь только потому, что перед отъездом в Киргизию мне удалось убедить автора подождать моего возвращения в Москву. В течение этих трех лет я находился под обаянием замысла Клепикова, а он, в свою очередь, набрался мужества и терпения и ждал.

Талантливо написанное литературное произведение повествует о жизни современной деревни в период уборки хлеба. Автор относится к труду крестьян с огромным уважением. Для него это не просто уборка урожая, для него это дело рук народа, рук, из которых вся страна получает хлеб.

Сценарий не касается больших социальных проблем колхозного строя и изменений в жизни колхозников, которые затрагивает, скажем, фильм «Председатель». Будущий фильм нельзя назвать «колхозным», скорее, его можно назвать «крестьянским», ибо он пытается рассмотреть то новое, что появилось в психологии современного русского крестьянства.

Если проследить историю развития любой нации, ее культуры, ее языка, то легко убедиться в том, что корни этого развития лежат в той части общества, которая ближе всего к земле. Именно крестьянство породило такие великие образы, как Кола Брюньон и дед Щукарь, Платон Каратаев и Лука со всей их самобытной свежестью языка и мудрой философией оптимизма.

Нам хотелось бы посмотреть, как изменились быт этих людей, язык, их мысли и суждения, найти в жизни деревни все новое, хорошее, беспристрастно отразить и все плохое, отживающее свой век.

Как заметил И. Эренбург, беспристрастность — прекрасное качество, только его нельзя смешивать с бесстрастностью. Беспристрастный взгляд — это взгляд, старающийся быть как можно более объективным в своей оценке тех или иных исторических явлений.

Сюжет сценария прост: это любовная история молодой женщины, забеременевшей от любимого человека, деревенского парня, который, к сожалению, ее не любит. И при всей глубине переживаемой трагедии эта женщина находит в себе силы не только отказаться от лестного предложения городского рабочего выйти за него замуж, но и отвергает запоздалое согласие прозревшего к концу фильма парня. Она черпает силы не только в себе самой, но и в тех людях, простых, немногословных, грубоватых, которые окружают ее ежедневно.

В этой нехитрой фабуле для меня наиболее интересны не история несчастной любви и все переживания, связанные с нею, а проблема человеческого единства, проблема коммуникабельности.

Обществу, в котором мы живем, предстоит еще так много сделать, так много изменить и создать вновь, что развитие его невозможно без веры в исторический прогресс, без убежденности в добром гении человеческого разума.

Вот, собственно, конечный результат, к которому хотелось бы прийти в этой картине. И сюжет любовного треугольника является для нас лишь поводом для того, чтобы посмотреть с определенной точки зрения на жизнь современной советской деревни.

Однако воплощению сценария сопутствует одна опасность. Опасность возрождения на экране не реальной жизни колхозников-крестьян, которую можно наблюдать, переехав за черту города, а живучих штампов, к которым уже очень привык зритель. Привык, что из фильма в фильм кочуют горластая и кряжистая царь-баба крестьянка, хороший демобилизованный председатель и обаятельный старик резонер.

Сценарий Клепикова не избежал в определенном смысле штампа, там налицо подобные персонажи. И самым трудным будет в процессе постановки увидеть этих героев по-новому, попытаться проникнуть в их психологию таким образом, чтобы зрителю было это не только интересно, но чтобы он смог переоценить свое прежнее отношение к этим типажам.

Для меня представляется чрезвычайно заманчивым персонифицировать характеры таким образом, чтобы оценка того или иного героя не была навязана зрителю, чтобы он мог сам поразмыслить над поступками людей и сам определить меру «положительности» того или иного персонажа.

Если бы меня спросили, каким бы я хотел видеть свой фильм в идеале, я бы сказал, что хотел бы снять не художественный

фильм, а хроникальный, где крестьяне играют самих себя. Больше того, я хотел бы оказаться в положении режиссера-документалиста, которому предложено смонтировать на выбор сюжет из огромного количества отснятого хроникального материала. Можно представить себе восторг режиссера, обнаружившего, что из этой беспорядочной массы можно отобрать кадры, необходимые для изложения данного сюжета. Иными словами, в процессе фиксации реальной жизни, существующей независимо от нас, я хотел бы быть пассивным, а активную роль режиссера, создающего путем отбора художественные образы, занять только в процессе монтажа, отбора кадров, необходимых для сюжета.

К сожалению, это невозможно. И, с одной стороны, нам придется создавать мир, среду, населять ее героями, написанными в художественном сценарии, а с другой стороны — маловероятно, что нам удастся в сравнительно небольшие сроки подготовки найти неактеров на исполнителей главных ролей.

Я вовсе не хочу умалить роль неувядающего актерского мастерства, принизить наших актеров, которые создали много замечательных образов тружеников советской деревни. Такая позиция определяется только рамками постановки данной картины по данному сценарию, ибо громадное большинство тем и жанров в киноискусстве невозможно осуществить без профессионального актера.

Конечно, фильм в окончательном варианте будет отличаться от идеала. Мой учитель Михаил Ильич Ромм часто повторяет: если фильм получился на 40 процентов, ты должен быть уже счастлив! Поэтому мы постараемся сделать все возможное, чтобы наиболее полно осуществить наш творческий замысел.

НАГРАДЫ ЛЕЙПЦИГА

На IX международном Лейпцигском фестивале документальных и короткометражных фильмов **премиями «Золотой голубь»** награждены:

По разделу полнометражных документальных фильмов:
«Подвиг» (СССР) и «Homo Varsoviensis» (Польша).

По разделу среднеметражных документальных фильмов:
«Да здравствует тур» (Франция) и «Церро Пеладо» (Куба).

По разделу короткометражных документальных фильмов:
«Время саранчи» (США).

По разделу мультипликационных и экспериментальных фильмов:
«Музыкальная свинка» (Югославия).

Премиями «Серебряный голубь» награждены:

По разделу среднеметражных документальных фильмов:
«Последние письма» (СССР), «Одиннадцатилетние» (ГДР), «Фронтовой оператор» (Чехословакия).

По разделу короткометражных документальных фильмов:
«Экскурсия» (Чехословакия);
«Страдивари 66» (Польша) и «Кессонные рабочие» (Югославия) (ex aequo).

По разделу научно-популярных фильмов:
«Вечное обновление» (Венгрия).

Специальный приз жюри получил фильм «Смеющийся человек» (ГДР).

Премия имени Эгона-Эрвина Киша присуждена фильмам «Нурулла Базетов» (СССР) и «Это Англия — люди немного стареют» (Англия).

Премия имени Йориса Ивенса присуждена фильму «Абсолютное большинство» (Бразилия).

Приз критики присужден фильму «Смерть Джо Джонса» (Куба).

Григорий КОЗИНЦЕВ

Глубокий экран

«ОДНА»

Замысел новой работы возникает от множества причин. Вряд ли возможно так уж четко определить, какое же из обстоятельств оказалось для автора решающим, побудило его очертить определенный круг материала, погрузиться в него с головой, сделать именно это событие предметом своего главного жизненного интереса.

Несколько строчек газетной хроники (начну с этого) привлекли внимание Л. Трауберга. Сельская учительница заблудилась в снегах, замерзла; врача в округе не было; по решению правительства за больной послали самолет.

В наши дни такой факт не заставил бы задуматься: самолетов, даже в дальних районах страны, достаточно, а вылеты для медицинской помощи давно вошли в быт. В 1930 году событие представлялось значительным; эпопея «Челюскина» была еще впереди. Сухая газетная информация заставляла задуматься о многом. Судьба человека стала предметом заботы государства: определялось величайшее значение — даже в масштабах страны — одной человеческой жизни. А в чем могла состоять эта судьба?.. Как проходил через нее ток времени, как существовали вместе, в сложном единстве история и человек?..

На этот раз было решено взять в герои не множество людей, как это было в нашем последнем фильме, да и в большинстве картин того времени, а только один главный характер, вывести на первый план одного лишь героя — обычную девушку.

Заглавие фильма появилось прежде всего еще до того, как была написана хотя бы строчка сценария.

Первые главы «Глубокого экрана» Г. Козинцева напечатаны в № 5, 10, 11 за 1966 год.

Как это ни покажется на первый взгляд странным, прочертить путь от «Шинели» к «Одной» не так уж трудно. И даже некоторые кадры — маленькая фигура среди огромности снежной пустыни (Башмачкин после ограбления и учительница на замерзшем Байкале) — развивали общий зрительный мотив. Однако внутреннее движение новой работы имело, разумеется, иное направление. Тема «Одной» являлась как бы ответом на гоголевскую повесть. Ужас обездушенного государства, где железным рядом вставали все против одного, и общество, основанное на положении: все за одного, один за всех.

Положение представлялось нам вовсе не само собой разумеющимся: право защиты одного всеми принадлежало человеку не от рождения, его нужно было заслужить.

На долю девушки-учителя выпала нелегкая задача. Нам рисовалось дальнее село, где еще господствует дикость: место, куда еще толком не дошла Советская власть. Сюда должна была приехать на работу городская девушка, только что окончившая педтехникум. Вокруг школы начиналась борьба: кулаки и баи не позволяли детям учиться, ребята-подпаски были дешевой рабочей силой. На сторону учительницы становились бедняки; «одна» выясняла, что она совсем не одна. Наступало мщение: ямщик-подкулачник выбрасывал девушку из саней. На помощь замерзшей учительнице прилетал самолет.

Снимать мы хотели в самых дальних краях. Поездив немало по железной дороге, потом в глубь районов на телегах и, наконец, несколько дней верхом по узеньким тропам, мы добрались до нужного нам места. Находилось оно действительно за тридевять земель. Уже самое первое впечатление оказалось достаточно сильным.

У входа в село висела на длинном, косо вбитом шесте шкура, содранная с лошади, ветер шевелил ободранные лошадиные ноги, полусгнившая морда смотрела пустыми глазницами высоко в небо: «тайлга» отгоняла злых духов. В деревне подвизался знахарь; то, что происходило в его юрте, запомнилось надолго. Рябой бородатый мужик сидел на корточках подле очага; закрыв глаза, он что-то бормотал себе под нос, изредка ударяя колотушкой в большой бубен (внутри обруча была деревянная башка какого-то бога с медными бровями и носом). Заплаканная женщина с больным ребенком на руках следила за волжбой. Ритм бормотания убыстрялся, удары становились более частыми и громкими, мужик вскакивал, кружился, топоча сапогами. Раздувался очаг, юрта наполнялась дымом, бормотания переходили в крики и истошный вой, на губах шамана выступала пена. Дым ел глаза, причитала женщина, заливался плачем больной ребенок.

Только что мы снимали бал Второй империи и баррикаду на парижской улице.

Иная баррикада сооружалась на глазах. Двигались на восток бесконечные эшелоны, груженные стройматериалами и машинами: начинались огромные стройки, а на проселочных дорогах, вдали от железнодорожных путей, мы встречали обозы выселяемых кулаков. Было неспокойно. В одной из деревень на наших глазах растаскивали колхозное имущество. Нам выдали оружие. У входа в избу, где хранилась съемочная техника, пришлось установить дежурство.

Так называемое «изучение жизни» в этом случае было поставлено неплохо.

Бывают периоды, когда необходимо и в жизни и в работе круто «перегнуть палку» в обратную сторону. После командировки в Париж следовало поездить в ином направлении; окончив «Новый Вавилон», захотелось снять ленту совсем другого толка.

В слове «Одна» теперь трудно услышать что-то странное, привлекающее внимание, но по тем временам название было полемическим. Мы вступали в спор.

Двадцатые годы — прекрасное время молодого искусства — перешли свою высшую точку. Необходимость перемены была в самом воздухе. Шесть лет прошло со съемок «Похождений Октябрины», но, по сути дела, мы жили уже в другом мире. Все стало непростым. Ни плакат, ни мелодрама, ни символические метафоры рассказать об этих изменениях уже не могли. Что можно было понять в реальности, позабыв о духовной жизни людей?

И случилось так, что самые изощренные монтажные ходы и смены ритмов вдруг показались простенькими. Все решительнее возникал внутренний протест против замены содержания лозунгами, человеческих образов — схемами.

Величайший успех «Броненосца «Потемкина» открыл широкую дорогу киноискусству. Это являлось несомненным. Но одновременно, как это ни покажется странным, дорога довольно быстро приводила и к тупику. Монтаж — основной способ выражения нового материала — дошел до форм, обессмысливающих материал. Пафос цифр недолго жил в искусстве революции. Массовые зрелища на площадях прекратились не случайно; недолог был и век героя-массы в литературе. Шло время, и становилось ясным, что, позабыв про человека, мало что можно было понять и в истории. Революционные бои шли не только на строительных площадках и колхозных полях, но и в духовном мире человека. Проникнуть в этот мир, открыть его на экране оказалось куда труднее, чем снять тысячную массовку или смонтировать действие, происходящее сразу во всех частях света.

«Одна»



Все мы начинали с восхищения возможностями экрана. Дзига Вертов с религиозным трепетом писал о «киноглазе». И, действительно, «киноглаз» многое мог увидеть. Но один объект оказался непригодным, неподдающимся воспроизведению, что ли, говоря, «нефотогеничным», как тогда выражались. «Киноглаз» не мог увидеть человеческих глаз. Поверхность органов зрения снимали неоднократно и даже во весь экран, но в глубь глаз ни «киноглаз», ни «интеллектуальное кино» (термин Эйзенштейна) не умели заглянуть.

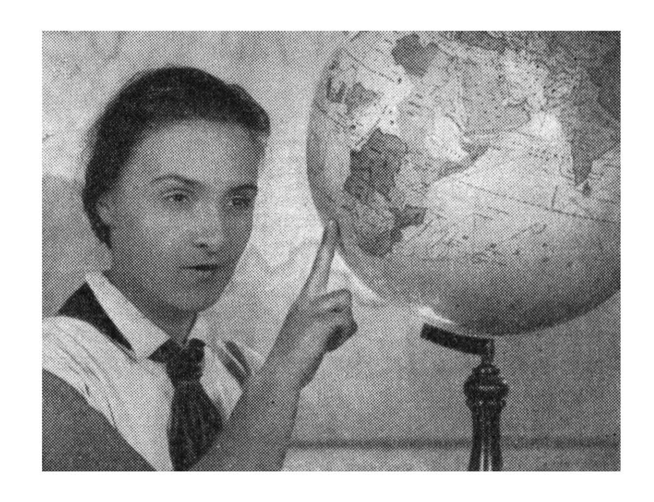
Безграничные возможности кино на деле оказались односторонними, ограниченными: разнообразие ракурсов и планов стало действительно большим, однако внутренний мир, духовная жизнь человека снимались общим «ханжонковским» планом. Типажи переводили глаза справа налево и слева направо, размахивали кулаками (гнев), растягивали рот в улыбку (радость); запутанность монтажной формы сочеталась с примитивом, когда дело доходило до человека. Даже в коротких кадрах можно было разглядеть бессмысленные лица и безжизненные жесты.

Время обожествления ножниц в кино кончилось. Религия монтажа перестала творить чудеса: открылась механика внешних приемов.

Гибрид художественного и хроникального кино обнаружил противоречие самой своей природы: документальность съемки обесценивалась дробным монтажом, содержание не выходило за пределы общих положений, известных по газете.

Двадцатые годы приучили ненавидеть подделку, папье-маше, режиссеры и операторы научились выявлять съемкой подлинность материала, характер его поверхности. Я вырос на пристрастии к «фактуре»— любимом слове молодых живописцев. А теперь я все отчетливее чувствовал, что человек, ограниченный на экране только внешним обликом и знаками простейших эмоций, является поддельным, бутафорским человеком. Это такая же неправда, как двери, написанные на декорации: видно, что у них нет объема. Подлинность человека, основное свойство его, условно говоря, фактуры — одухотворенность.

В мемуарах Чаплина можно прочесть рассказ о его первом столкновении с кинематографической эстетикой. Вернее, с тем, что



«Одна»

тогда считалось этой эстетикой. Опытный кинематографист, монтажер Мак Сеннета сократил в кадрах Чаплина все казавшееся молодому артисту выразительным. Разгорелся спор: Чаплин требовал восстановить купюры, «король комедии» Сеннет орал, что новичок ничего не понимает в экране, главное в комической — погоня, темп. Чаплин не соглашался: основа фильма — комическая игра,— утверждал он.

Спор касался существа. Дело было не только в сравнительной важности монтажа или игры, а в понимании самой природы кино, в месте человека на экране. Надо сказать, что в развитии киноискусства поиски расширения выразительных средств (прекрасный период!) были так же необходимы, как и время их сознательного ограничения. Когда-то стихией экрана казался монтаж поезда — динамика мелькающих кадров колес, поршней, рычагов, пара, дыма, расходящихся стрелок. С каких только точек не снимали поезда. А потом в «Парижанке» одни только тени вагонов прошли по лицу героини. Кто может сомневаться, что это был истинный кинематограф?

В истории кино наступали годы, когда выяснялось различие между зрелищным и зрительным. Ограничиваться только зрелищным экран уже не мог. Задача усложнялась. Таким усложнением нередко была простота. Разумеется, это определение относительное. Задача состояла в упрощении только внешнего построения, зато взгляд вглубь усиливался.

Взгляд камеры (уже достаточно изощренный) хотелось сознательно ограничить. На этот раз цель была особой: загля-

нуть вглубь, в духовный мир нашей героини, открыть отношения «одной» и «всех».

Задача определялась в работе, сценарий, как это всегда случалось, переделывался под напором нового материала, а жизнь в далекой деревне поставляла его нам в изобилии.

Среди обстоятельств, влиявших на замысел фильма, было и еще одно: кончался век немого кино. Звукового еще не было, но Великого Немого уже теснил совсем не великий косноязычный: на закрытом просмотре показали первые зарубежные пробы; изобретатели Шорин и Тагер открыли лаборатории звукозаписи.

Мы обязательно хотели снимать фильм звуковым. Опыт музыки Шостаковича к «Новому Вавилону» необходимо было продолжить. Как и все наши товарищи, мы были против речи, диалог, казалось нам, вернет экран к сцене. Добытого — силы зрительной поэзии — отдавать было нельзя. Хотелось лишь усилить зрительные образы, столкнув их со звуковыми.

Завязка сценария была нарочито простой. Девушка, совсем еще юная, не сталкивающаяся с какими-либо сложностями жизни, закончила педтехникум. Она счастлива. Она любит большой прекрасный город, где прожила всю свою недолгую жизнь, любит свою профессию, любит веселого парня-физкультурника.

«Одна»



Безбедное и бездумное существование нашей героини — первую часть фильма — хотелось выразить особой, иронически показанной поэтичностью обыденного. На предметный мир как бы переносилась внутренняя идиллия девушки, наивная и пошловатая.

Темные, трагически напряженные тона пластики «Нового Вавилона» сменялись светлыми, в большинстве случаев солнечными кадрами.

Надо сказать, что в те времена чисто белый цвет считался для съемки по техническим причинам (ореолы) невозможным: в гардеробе студии висели особые кинорубашки и больничные кинохалаты, подкрашенные желтым. Перед Москвиным была поставлена первая задача: снять белое на светлом, белое платье на солнечной улице.

Иронически высветленным хотелось сделать и звуковой ряд. Настроение девушки как бы переносилось на шумы города, пособому окрашивало их. Временами должна была слышаться потешная песенка: не то мечты героини, не то бездумное сочетание первых попавшихся слов, пришедших ей в голову.

Кто же лучше Маршака (тогда все зачитывались его детскими стихами) смог бы написать такую песенку?..

Самуил Яковлевич согласился, стал импровизировать: не зря названия плохих, холодных месяцев заканчиваются дрожью: октяБРРР, нояБРРР, декаБРРР... И совсем иное: май, июнь, июль — легкие, ласковые слова. Может быть, переименовать плохие месяцы, убрать БРРР, и погода зимой станет теплее?..

Но сложность в том, предупредил Самуил Яковлевич, что пишет он медленно. Перед разговором о сроках он хотел бы для примера прочесть стихотворение, занявшее год работы. Правда, он сам остался им доволен. Мы устроились поудобнее, приготовились слушать. Самуил Яковлевич вытянул губы и торжественно, с чувством прочел произведение полностью. Вот оно:

По проволоке дама
Идет, как телеграмма.

С Маршаком мне удалось встретиться в работе позже. Он прекрасно перевел для спектакля Большого драматического театра имени М. Горького песни Шута из «Короля Лира».

Песенку для нас написал Н. Заболоцкий (стихи не вошли в его Собрание сочинений).

Мне хочется привести эту песенку как пример тональности начала фильма, пародийно-наивного, важного по контрасту с реальностью жизни, открывшейся потом девушке.

Как хорошо, как хорошо,
Когда весна, когда светло.
Когда под вечер погулять,
Когда под утро крепко спать.
Когда одет, когда умыт
И чай на примусе кипит.
Проходит сон, проходит лень,
Приходит милый новый день.
Он очень, очень деловой,
Он очень, очень трудовой.
Но этот день, когда живешь,
Необычаен и хорош.
Когда хорош? Тогда хорош,
Когда ты вечером придешь,
Придешь гулять, придешь мечтать
И день весенний провожать.

Романс должен был впервые слышаться при особых обстоятельствах, и исполнение его предполагалось довольно своеобразное. Во время прогулки будущие молодожены останавливались у витрины, выбирали предметы для хозяйства. Прекрасный сервиз, как в сказке, обращал внимание на молодую пару, вступал в разговор. Чайники поворачивались к ним носиками и пели им тоненькими фарфоровыми голосами: «Как хорошо, как хорошо!..» Чуть звеня, подпрыгивали и подпевали чашки и полоскательницы: «И чай на примусе кипит...» Гудели в такт автомобильные гудки: «Проходит сон, проходит лень...» Вызванивали трамваи: «Приходит милый новый день». Улица — гулом голосов и всеми своими шумами — подтверждала: «Но этот день, когда живешь, необычаен и хорош».

Концерт витрин и улиц переходил в кадры мечтаний девушки: огромный парадный класс с выкрашенными белой краской стенами, нарядные пионеры, учительница в светлом платье у прекрасной географической карты, только что принесенной из магазина,— все показательное, опрятное, светлое; она и он — веселая молодая семья в стерильной кухне у сверкающего примуса, наконец, они вдвоем едут на трамвае. Но это особенный вагон, площадка разукрашена (как 1 Мая), убрана цветами. Когда они вскакивают на подножку, городской концерт переходит в торжественную кантату, вступают духовые и медные, гремит хор, цветы на площадке загораются, мигают яркими красками (кадры раскрашивали от руки), заливаются певцы: «Придешь гулять, придешь мечтать и день веселый провожать». Вагон уже не едет по рельсам, а летит высоко в небе, мимо кудрявых белых облаков.



«О д н а»

На этом заканчивалась пародийная образность, где реальность переходила (без каких-либо наплывов или шторок) в мечты, городскую сказку.

С неба девушка спустилась на землю. Кадр перехода был выбран тщательно. Улицу делила надвое тень от дома. Белая фигура перебегала улицу, скрывалась в подъезде Наробраза. Вместе с дипломом девушка получала и назначение в далекую деревню: там необходим учитель.

Иные звуки вступали в фильм: диктовка приказов, слова, чередующиеся со знаками препинания, стук пишущих машинок, металлический гул громкоговорителей, усиленный эхом на больших площадях. Призывы и лозунги, сводки, приказы, постановления.

Тема времени, долга человека возникала на экране такой, какой ее воспринимала вначале героиня: назначение казалось ей бессердечным. Но как ни коротка была жизнь девушки, она сложилась в определенных общественных условиях, и колебания были недолгими: соболезнование гнусного старичка в приемной учреждения открыли глаза—девушка не стала просить о перемене назначения.

Резко менялся стиль фильма. По пыльной степи, по ухабам и выбоинам разбитых дорог трясся тарантас, запряженный парой. Учительница, измученная долгим путем, добиралась до места работы. Таким же путем, как и мы когда-то (во время поисков места



«Одна»

для съемок), она подъехала к околице небольшого ойротского села. Возница придержал лошадей, учительница вылезла из повозки. Зловещая лошадиная шкура высилась над избами и юртами. Девушка из социалистического города въехала в древний мир. С городским чемоданом в одной руке и пачкой книг в другой она шла мимо юрт. Деревянной кувалдой молотили зерно, издали доносился истошный вой: занимался своим темным делом шаман. Здесь была развалившаяся изба с дырой в крыше — место для школы; поселковый бюрократ с неподвижными глазами и бессмысленной усмешкой (его отлично играл С. Герасимов) у входа в свой дом неторопливо ваксил сапоги, пропуская мимо ушей взволнованные слова учительницы.

Девушка недолго грустила, она была привязана к своей работе, смышленые деревенские ребята пришлись ей по душе. Дело пошло. Но местный богатей нуждался в школьниках: пришла пора выгонять стада на пастбище. Девушка вступала в сражение. Мечты о картинной школе с игрушечными пионерами сменялись реальностью труда в годы обострения классовой борьбы.

Бая играл китаец, торговавший на ленинградском базаре бумажными игрушками. Его внешность отлично подходила к образу. Работа с артистом оказалась нелегкой: по-русски он понимал плохо. Но ничего, общий язык мы нашли, сыграл он, на мой взгляд, убедительно. Плохо доверяя кино, он продолжал в селе свою торговлю; бумажные веера и шарики, подпрыгивающие на резинке, вошли в деревенский быт.

Мы продолжали поиски «величины». Обыденный случай хотелось вывести за бытовые рамки. За стычкой учительницы и бая виделся исторический конфликт. Мы сознательно уменьшили число героев, ограничили место действия, упростили фабулу, монтаж. Ясность этих частей сочеталась с достаточной сложностью звуковой стороны. Простейшие звуки получали в сценарии свое развитие, жизненные шумы вырастали до обобщений.

Во дворе ленинградского дома, где жила девушка, по утрам играла шарманка (тогда это было обычным). Шостакович сочинил музыку (ее переписали на валик); шарманочная тема потом переходила в оркестровую разработку. Вместе с девушкой, как бы ее сопровождая, переезжала в далекую деревню и легкомысленная городская мелодия: память о бездумном прошлом. Звуковая ткань эпизода приезда учительницы была сложной. Девушка устраивалась, разбирала вещи; неожиданно звонил будильник, а потом слышался и далекий городской шарманочный напев. В веселый мотив грубыми ударами вторгались бубен и хриплый вой шамана (подлинная запись), стучал и скрипел снаряд для перемолки зерна (подлинная запись), и затем, как бы прошивая звуковую ткань, возникала фраза деревянных и флейты — голос бая, сочиненный Шостаковичем. Голос, дребезжащий и старческий, не раз проходил сквозь фильм, усиливался, набирал мощь.

Музыка Шостаковича становилась для наших фильмов такой же органической частью (самой плотью кинематографической образности), как и пластика Москвина.

Были сцены, где звук вел тему. Возникал диалог действующего лица и звука.

Учительница в зимнюю стужу прибегала в избу поселкового совета: только что угнали ребят; школа, налаженная с таким трудом, закрылась. Сиял начищенный самовар, женщина с безжизненным лицом монотонно качала люльку; на печке спал под тулупом человек. Слова учительницы — просьба о помощи — никого не трогали. Их никто и не слышал. Храп, сперва обычный житейский, был единственным звуком сцены; потом храп становился более громким, появлялись раскаты и присвисты (мы пригласили специального имитатора), и, наконец, полный состав симфонического оркестра подхватывал хриплое сопение, превращал его в громыхающий храп какого-то доисторического зверя. Учи-

тельница упрашивала и умоляла, на ее глазах появлялись слезы, а медленное и тяжелое музыкальное движение набирало силу, разрасталось симфонией храпа.

Непросто говорить о «своей теме». Духовный мир человека не может остаться неизменным. Жизнь меняет его, если человек не слеп, не глух и если у него не очерствела совесть. Но внутренний мир не напоминает пустого помещения, гостиницы, где прописываются на время образы авторов, как коечные жильцы, чтобы завтра, отбыв в неизвестном направлении, уступить место новым постояльцам. Без пристрастия к определенным явлениям, любви к одним и ненависти к другим, нельзя работать, да и жить, вероятно, бесцельно.

Образ бесчеловечности проходит сквозь фильмы, над которыми я трудился. Я не могу отделаться от удушливых и тошнотворных картин оскотения, надругательства над человеческим: гогот шпаны над молодыми героями «Чертова колеса»; пляс чиновников вокруг Акакия Акакиевича; провокаторы и карьеристы, издевающиеся над раненым декабристом; расправа версальской черни с пленными коммунарами; дачники 1910 года в гамаке, жратва в их сальных пальцах и при виде затравленного Максима в кустах вечный обывательский крик: «Городовой!..»

Сколько этих кадров мне пришлось снять: рев черносотенной Думы; охотнорядцы с царскими портретами, тупое «ура!» на вымершей улице; помои, выливаемые на голову нищего идальго из Ламанчи, безумца, решившего бороться за справедливость...



«Одна»



«Одна»

Теперь, поставив «Дон-Кихота» и «Гамлета», мне легче отличить черты таких образов и в старых работах. Я с детства ненавижу эту силу — мерзкую смесь невежества и жестокости, косности и злобы. Я узнал ее в царской гимназии, видел своими глазами на улицах в дни гражданской войны, когда торжествовала контрреволюция, глумились погромщики и ёрничали каратели. Это она, эта силища, меняя обличия, веками втаптывала сапожищами в грязь человеческое достоинство, чтобы, вышколив страхом, взрастить безропотность, превратить человеческое существо в дудку, на которой по казенным нотам смог бы высвистывать нехитрый мотив любой чиновник.

Человек, восстающий против этой силы, всегда был моим героем. В «Одной» мы старались показать благородство труда учителя, нежелание примириться с вековой спячкой. Мы бесконечно любили неказистую девушку в валенках и несуразном бабьем платке, деревенскую учительницу (первую в роду экранных учительниц), защищающую право детей на свет и тепло. Эта обычная девушка казалась нам истинной героиней, человеком нового общества, одухотворенным борьбой за справедливость.

Последние части фильма совсем не удались. Тема помощи государства была отвлеченной, схематической. Мы не смогли найти ни жизненных положений, ни характеров. Лозунги, передаваемые по радио; надписи—призывы о помощи замерзшей учительнице; самолет, символически пролетающий над лошадиной шкурой; сверкания пропеллера

и песни акына о прекрасной жизни — были безжизненными. Без человеческих глаз экран казался плоским, а зрелищные кадры — неубедительными.

Хотя фильм и задумывался как звуковой (сценарий писался в расчете на озвучание), планы являлись чисто теоретическими. Мы уехали в далекую экспедицию на несколько месяцев; признаков оборудования для звукосъемок еще нельзя было заметить.

По возвращении знаки новой технической эры были уже видны. Они ужасали. На самом шумном дворе «Ленфильма» в ателье с тонкими стенками монтировалась громоздкая аппаратура. Люди неведомых специальностей потребовали сценарий. Оказалось, что звук шагов нужно исполнять особыми приборами; удар палкой по полу или же звон будильника не получается — утверждали звуковые специалисты,— если бить палкой по полу или завести будильник на нужный час. Шумовики сооружали приборы, издававшие ни на что не похожие звуки.

Все стало странным.

Администратора, игравшего когда-то в оркестре кинотеатра, назначили осваивать новое искусство: умение и составить смету и читать ноты гарантировало, по-видимому, успех. Приступили к озвучанию «Баб рязанских»: трясли сбруей с бубенчиками, тренькала балалайка.

Сценарии стали делить на звуковые и немые. В первых по ходу сюжета что-то должно было звучать. Особенный успех вызвала ситуация: побег из тюрьмы по сигналу игры на гитаре; революционная тематика в этом случае органически сочеталась с новой техникой.

Мы приступили к звукозаписи. В нескольких сценах хотелось усилить решающие места громко сказанной фразой. Однако даже отдельные кадры не удалось снять синхронно: шум камеры заглушал голос. На камеру надели огромный полярный ватник: шум изменил характер, но записывался не менее отчетливо. Тогда была сооружена несуразная будка на колесах, она напоминала по внешности пивной ларек. Внутренность будки обили толстой стеганой байкой противного голубого цвета. В ларек с трудом втаскивали камеру: снимать нужно было через оконное стекло. Сперва долго уговаривались со звуковиками, сидевшими в отдельной комнате, о сигналах начала съемки. Зажигались панические красные огни, завывала сирена, звуковики и мы расходились по своим помещениям (они в комнату, мы с Москвиным— в будку); двери задраивали, как вход в подводную лодку.

Легкая и быстрая камера Москвина (куда только ее не втаскивали) стала неподвижной; агрегат-паралитик на бесполезных колесах (не рассчитали вес людей и камеры) вернул экран к «живой фотографии».

Начались разговоры о необходимости переквалификации киноактеров. Приглашали театральных преподавателей постановки голоса, дикции и декламации.

Опять нас обвиняли в «мудрении». То, что мы старались сделать, оказалось невыполнимым: шаман (мы его привезли с собой) для звукового кино слишком громок, а пение чайника — чересчур тихо.

Пришлось пойти на уступки. Постепенно многое из задуманного упрощалось. Особенно жалко было иронически-сказочного звукового ряда первой части. Слова романса нельзя было разобрать, увы, ограничились одной фразой; деформировать звук так, чтобы он казался игрушечным, фарфоровым, будто его поют чайники, тоже оказалось невозможным,— пригласили тенора. О перезаписи еще никто и не думал — соединяли шумы на записи.

Но пришло и подлинное счастье. Оно наступило в шумном и грязном ателье, когда студент второго курса консерватории Николай Семенович Рабинович (теперь ее профес-

«Одна»



сор, дирижер всех наших фильмов) стучал палочкой (только что выструганной для него в столярном цехе) по криво установленному пульту; оркестранты откладывали в стороны завтраки и утренние газеты, брались за инструменты.

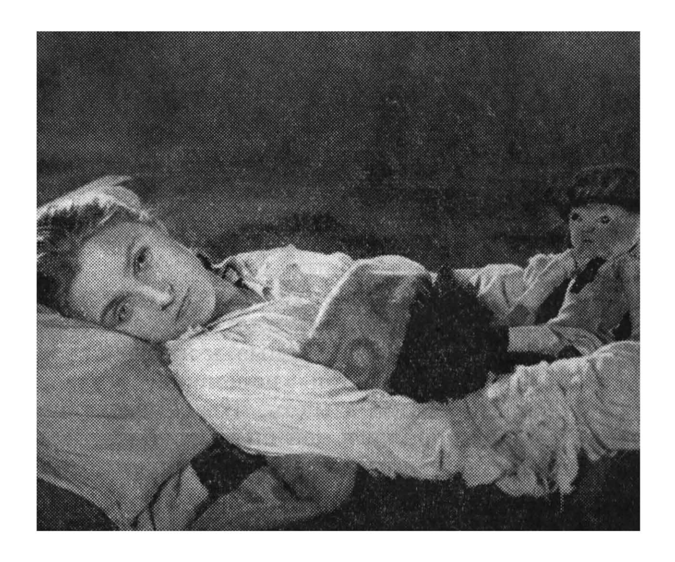
Звучала во всю свою мощь музыка Шостаковича. И уже ничего с ней нельзя было сделать: ни обкарнать ее куцыми оркестрами «Пикадилли» и «Паризианы», ни заменить попурри из альбома «Киномузыка». Хотя попытки заглушить ее были: специалисты по звуку составляли докладные записки: оркестровка не учитывает техники звукозаписи. Звукового кино еще и в помине не было, но уже получали зарплату люди, отлично знавшие, что имеет право звучать и чему звучать не положено. Им хотелось жить спокойно: балалайка и бубенчики не доставляли хлопот.

Мы выбросили из ателье специальные машины; реальные шумы отлично получались. Звукооператор Илья Федорович Волк, в прошлом мотоциклетный гонщик, строивший первую радиостанцию, оказался смелым человеком и отличным товарищем. Музыка Шостаковича звучала, да еще как!..

Фильм вышел на экраны. Нас упрекали в мрачности, пристрастии к драматизму. Видимо, вкусы в кинематографии определялись: мы не принадлежали к тем, кто видел реальность, как сияние улыбок, песни и пляски, легкую и прямую дорогу к счастью. Как раз такой способ видеть жизнь мы и пробовали пародировать в начале фильма. Скоро такой стиль будет выдаваться за реализм. На экране засияет белый цвет, загремят хоровые песни и бодрые молодые пары, ослепительно улыбаясь, начнут строить прекрасную жизнь, рай на земле, до которого рукой подать.

За новую работу хотелось взяться сразу же. Кого из художников не увлекала тогда тема первой пятилетки?.. Мы видели своими глазами процессы ликвидации кулачества как класса, жили в далеких деревнях. Теперь необходимо было увидеть фронт работ. Мы сошли с поезда в Магнитогорске, когда вместо станции стояла теплушка в поле, артели копали землянки, сооружались «шанхаи», в белых коттеджах распаковывали чемоданы иностранные специалисты. В странном городе Верхнеуральске жили только старики и дети, взрослые ушли на стройку. После Волховстроя мы поехали на Азовсталь, потом на Ростовский тракторный. Мы исписывали тетради техническими деталями, фактами, разговорами, услышанными в домах крестьянина, общежитиях. Словом, делали то же, что и множество других кинематографистов, литераторов, художников.

Появились наметки сценария об артели, пришедшей на стройку, о сложных процессах изменения крестьянской психологии, о превращении артели в бригаду. Были сочинены только первые части: все получалось слишком трагичным, мрачным.



«Одна»



«Одна»

В это время мы увидели «Темп» (а вскоре и «Поэму о топоре» Н. Погодина, поставленную А. Поповым в театре Революции). В пьесе, презрев все законы драматургии, бушевала ватага новых героев: газетный очерк заполонил сцену. Обрели человеческий голос котлованы, плотины, доменные цехи. Характеры, вызванные к жизни строительством, небывалой переменой уклада, заговорили своим языком. Пьеса была еще несовершенной, но в ней были грубоватость, корявость подлинного материала, казавшиеся привлекательными.

Мы договорились с Погодиным о встрече.

Мне хочется попросить у читателя извинения: бытовые подробности нашего разговора, вероятно, не так уж существенны, но мне их хочется привести.

Еще на лестнице слышались звуки пластинки Вертинского «Магнолия», пущенной через усилитель на полную мощь. В квартире драматурга шел ремонт: стены были оклеены газетной бумагой, в одной из комнат маляр, стоя на стремянке, красил потолок, в другой под гремящим громкоговорителем подле кадки с пальмой сидел в кресле Погодин. Стояла жаркая погода, на Николае Федоровиче было только нижнее белье; поднеся к самому носу листки бумаги и сильно щурясь (вследствие близорукости), он читал нашу «заявку».

— Трагическую ночь?— бормотал Николай Федорович.— Дерьмо!.. Переживания девицы?.. А ну ее! Перестройка психологии?.. Тощища!..

Критические замечания были именно такими. Только форма выражения отличалась большей энергией и живописностью.

Погодин не оставил от нашего замысла камня на камне. Защищаться не хотелось, мы сами понимали, что ничего хорошего не выходит; Николай Федорович согласился сочинить для нас сценарий, сохранив лишь общее положение: артель становится бригадой.

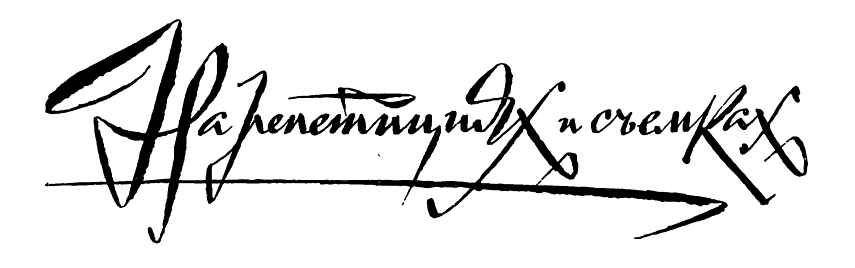
Чего только не было в «Путешествии в СССР»!.. Старшой артели дед Алфей видел сны: играл в очко то с чертом, то с ангелом (от снов зависело настроение, а следовательно, и труд артели), силач Вязалин гнул медные пятаки, Митроша Зуда имел привычку хвастать: «Эх, кавалеры, кавалеры, работал я под Японией на самом берегу!..» Был еще какой-то дядя Степа, от одного голоса которого птицы дохли (это показывалось) и колокольни качались (тоже показывалось). Артель, перебравшаяся в сценарий прямо из «Левши» или озорных сказок, превращалась в бригаду. Эта часть не казалась убедительной, но уж больно много таланта было в сценарии. Безудержная выдумка гуляла в каждой сцене.

Что, казалось бы, лучшего могли отыскать для себя организаторы ФЭКСа?.. И, действительно, многое в сценарии привлекало. Хотелось поставить веселую комедию, очень хотелось. Но, увы, ничего из этого не вышло. Все было не свое, сердце к сценарию не лежало. Дело не шло.

Переменилось время. Без ощущения глубины перемены, без человеческого образа, без нового характера все казалось неинтересным.

«Путешествие в СССР» мы не поставили, но работа с Погодиным не прошла зря. Способность видеть большие события запросто, любовь к людям, позволяющая говорить о них с юмором,— все это оказало свое воздействие. И я с признательностью вспоминаю картину, чем-то напоминающую образы Нико Пиросманишвили: пальму в кадке, громкоговоритель, веселый и талантливый писатель в нижнем белье, ругательски ругающий наши замыслы.

После «Одной» у нас установилась прочная репутация. Мы считались художниками холодными, погрязшими в стилизации и эстетстве. Комиссия, обследовавшая «Ленфильм», вынесла нам выговор «за проявленный в съемках формализм». При очередной тарификации нам снизили зарплату на двадцать пять рублей, объяснив, что этим мы отделяемся от художников, уже овладевших методом диалектического материализма. Обижаться времени не было. Мы задумали поставить трилогию об истории партии.



Лев РЫБАК

500 часов у Юлия Райзмана

Статья первая

Пройдет немного времени, и в титрах нового фильма «Время тревог и надежд» появится надпись: «Постановка Юлия Райзмана». И как всегда начнутся споры, обсуждения. И наверняка можно утверждать—предметом разговоров станет режиссура. Судить будут о результатах. А процесс? Процесс режиссерского творчества? Если и зайдет о нем речь, то лишь как о прошлом, о том, что завершилось и лишь угадывается в итогах — в фильме. Что ж, ведь и для самого автора-режиссера время создания, время творчества становится вчерашним днем: рождается фильм и начинает самостоятельную жизнь. Путь пройден, и только какие-то трудные, необычные этапы, отрезки пути не забываются. Но о них редко вспоминают, еще реже говорят, еще того реже — пишут...

Эти размышления привели меня к Ю. Я. Райзману на съемочную площадку. Я смотрел, спрашивал. Ходил на съемки, как на работу, ежевечерне вел дневник. Удивлял постоянством насмешливого оператора: «Опять к нам? Как это вам не надоест? Человек вроде бы неглупый, грамотный... Три дня походить — дальше дело фантазии». Нет, пришпоривать воображение мне как раз не хотелось. Надо видеть каждодневный труд. Надо проследить ход режиссерского творчества, увидеть все перипетии съемочного периода — время, когда режиссура является наиболее объективированным, наглядным процессом.

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ ПОВЕДЕНИЯ

Нередко в «беседах о мастерстве», в «советах молодым» труд художника, принципы и приемы его творческой деятельности предстают в фантастической независимости от личности мастера. Когда изо дня в день наблюдаешь работу Ю. Я. Райзмана, проникаешься убежденностью: надо говорить и о мастерстве и о мастере. Естественность поведения отличает настоящего художника. Юлий Райзман работает так, как может, как хочет, как должен — органично, естественно. Обмена опытом это не исключает. Подмена опыта исключена.

«Я не анализирую того, что делаю», — сказал мне Юлий Яковлевич (речь шла об анализе творческого процесса). И это естественно: по свидетельству психологов, процесс творчества захватывает так, что самонаблюдения оказываются невозможными. «Самозабвенный» — точное понятие. Тем важнее стороннее наблюдение, и я с волнением ощущаю ответственность своей роли. Может быть, поэтому я начинаю с фактов более «внешних», что ли, с того, что нельзя не увидеть на съемочной площадке.

РАБОЧИЙ ДЕНЬ

Павильон, декорация. Ставят свет, идут приготовления к съемке. Подготовительная суета затягивается, как известно, надолго. И считается, что в это время режиссер относительно свободен именно потому, что вся группа занята.

Перекрикиваются операторы с осветителями: «Включите «15-6»! На меня, на меня лучок направьте! Чуть повыше и поострее... Еще острее луч! Дайте общий свет...» Гримеры и костюмеры хлопочут около актеров. Возится в декорации дядя Федя, приколачивает молотком рассохшийся паркет. Второй режиссер с директором фильма подсчитывают вчерашний метраж: «Мало!» — «А где ж я вам больше возьму?» Ассистенты усадили в дальнем углу скромную «массовку» — женщины вяжут, мужчины читают. В общем гаме с привычной бесшумностью налаживают свою аппаратуру звукооператоры.

Подхожу к Райзману: поговорить, пока есть время. Мимо нас несут металлические секции — рельсы для операторской тележки.



— Эта возня всегда напоминает мне цирк, — говорит он.— На арене устанавливают клетку для тигров. Сейчас начнется увлекательный и опасный номер. Что-то случится. А собственно, что случится? В конце концов, мы снимем в этой декорации последний план: каких-то двенадцать полезных метров — и все...

Поговорить не удается: Райзман не бывает свободен на съемочной площадке. О чем-то советуется с ним костюмерша, и Юлий Яковлевич придирчиво вникает в детали какого-то туалета. Прислушиваюсь: обсуждается платьице участницы массовки — мелочь, ей-богу. Тут же ассистент с очередной реквизитной мурой, и опять короткое обсуждение. На площадке появились актеры, и Райзман подходит к герою будущего фильма, слегка лохматит ему волосы и сначала завязывает, а потом то и дело поправляет безукоризненно завязанный галстук. Он готов это сделать еще раз, но второй режиссер отзывает его в сторонку: надо поговорить — поговорили. Оператор зовет: начинаются холостые пробеги только что установленной тележки. Чрезвычайно длительная процедура: режиссер и оператор, чередуясь у визира камеры, разъезжая взад-вперед, решают какие-то (мне все слышно) элементарные задачки. Даже сознание того, что передо мной опытные кинематографисты, не позволяет мне серьезно отнестись к этому разговору. Опытные? Тем хуже. Обсуждают, например, войдет или не войдет в кадр вон тот кусочек стены. Нашли о чем говорить: надо — войдет, не надо — не войдет.

Изредка Райзман отвлекается, чтобы подойти к герою (поправить волосы, галстук — больше нечего). Потом совсем оставляет оператора, и тот в одиночестве продолжает обкатку, гоняет по площадке, а затем возвращается к утренней перекличке с осветителями. А режиссер устремляется к актерам: идут бесконечные репетиции. Актеры добросовестно знают свой текст и задачу, учитывают замечания Юлия Яковлевича. Но следуют новые и новые — точные, ничего не скажешь, интересные — спору нет, однако сколько можно? Ну, конечно, в поведении актеров есть какие-то свои нюансы, махонькие отличия от предложенного режиссером рисунка. Ну, конечно, режиссер всякую мелочь замечает. Но чего ради? Сам же говорил: «двенадцать полезных метров». Они промелькнут на экране — зритель глазом не успеет моргнуть, а моргнет — не заметит режиссерской скрупулезности.

Наконец снимают дубль, другой, третий. Готово? Нет, Райзман вносит небольшие изменения в мизансцену — все повторяется: свет, рельсы, разговоры у камеры, репетиции. Хочется хотя бы присесть, поскольку прилечь негде. И снова команда: «Приготовились к съемке!» Снова страстно и радостно кричит на весь «Мосфильм», взывает администратор группы: «Тишина в павильоне!» Чему он радуется? Снимут еще один дубль, а там — еще и еще.

В первые дни я (сторонний наблюдатель, единственный свободный человек на площадке) уставал уже с утра, как никогда прежде, как нигде. Одуревший, едва дотягивал до вечера. Не знавший галлюцинаций, я не мог уснуть: вспыхивали осветительные приборы, мелькали люди, мимо которых я безостановочно толкал тяжелую операторскую тележку — по нескончаемым рельсам, ведущим в никуда. И никакого удовольствия от съемок.

Усилия группы выглядели непропорционально огромными по сравнению с результатом. Так мне казалось. А Райзман вызывал у меня одно лишь удивление: как он не устает? И во имя чего он не устает? Изречение «Сезам, откройся!» я переделал в «Сизиф, откройся!».

Смотрите, что он делает: до конца смены осталось пятнадцать минут. Райзман решает: «Снимем еще дубль»,— и успевает, и действует с той же неукоснительной тщательностью. Нужен ему этот разнесчастный дубль?! Прошлый был лучше. Математики, занимающиеся бесконечно малыми величинами, пренебрегли бы тем, что привлекает его внимание...

— На чужой площадке, на съемках любого режиссера я не могу провести более получаса — сил нет. Изнуряет вечная суматоха, броские частности вылезают на первый план, мешают видеть. Только понимая свой будущий фильм как целое,— он подчеркнул эти слова интонацией, — находишь в себе силы работать, знаешь, что делаешь. И в этой работе нет остановок...

Фотоиллюстрации Б. БАЛДИНА.

Да, мне пока что приметны лишь частности. Что же, я выдержал «более получаса» и буду ходить день за днем, месяц за месяцем, пока идут съемки. Знаю для чего — чтобы увидеть целое. Но сейчас, когда частности еще держат меня, я спрашиваю:

— Не велики ли издержки каждодневной работы на площадке? Не слишком ли вы растрачиваете себя в излишней требовательности, в излишней тщательности?

— В излишней? Нет, не согласен, — и Юлий Яковлевич произносит фразу, которую позднее я вспоминаю по различным поводам: — Естественность — вот главное, чего я добиваюсь.

Формулировка показалась мне тогда азбучной и неоригинальной. Теперь я сужу по-другому. Претензий на оригинальность у режиссера и впрямь нет. Но в том, как добивается естественности Райзман, раскрывается индивидуальность большого художника. И бесхитростная формулировка обнаруживает глубокий смысл и принципиальное значение, наполняется «своим», «райзмановским» содержанием и характеризует не только главное в работе Юлия Райзмана, но и его самого в процессе этой работы.

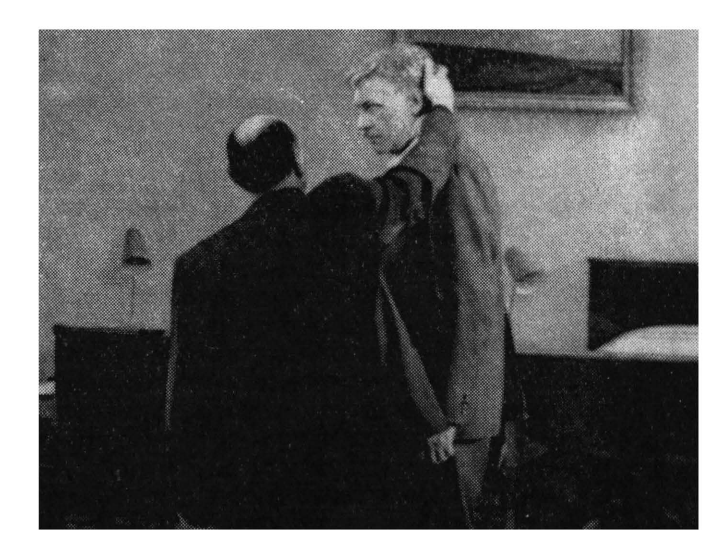
—...Излишняя требовательность? Нет. Нельзя добиться естественности, оставляя хоть малейшую фальшь, нельзя мириться с так называемыми «удовлетворительными результатами». Крохотная фальшивинка губит все.

Разговор был серьезный, но перемежался шутками, Райзман улыбался и вдруг — улыбаясь — сказал слова невеселые, пронзительно искренние и совсем простые, совсем простые:

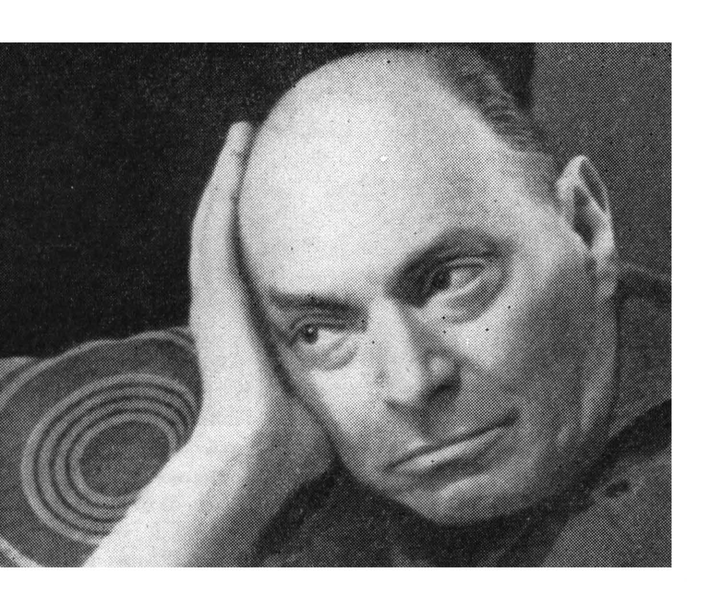
— Я всегда недоволен, мучительно недоволен, видя несоответствие того, что получается, тому, что было задумано...

...Я видел, как Райзман разбрасывается на площадке, хватается то за галстук героя, то за камеру оператора, — вздор! Собранный, он действует строго и четко, он много успевает и хочет, должен успеть еще больше, как можно больше. И вовсе не тормошат его со всех сторон: он действительно нужен всем, но отнюдь не на все посягает. А группа действует с такой целесообразной слаженностью, которая позволяет режиссеру сосредоточиться — в одних случаях, переключиться — в других, распределить внимание — в третьих. Но долго не мог я понять, ухватить смысл режиссерской требовательности. Я чувствовал, видел: эта требовательность совсем не похожа на обычный поиск лучшего решения. Действия режиссера отличались всегда определенностью,









но как будто не были предопределены. Райзман не выглядел человеком категорических решений, чуждым раздумий и сомнений. Забегая вперед (в другом очерке буду подробнее), скажу о том, что позднее объяснил мне Юлий Яковлевич и чему я стал свидетелем на съемках. Райзман на площадке — это не тот, кто ищет, а тот, кто отыскивает, находит. И многое нашел. До съемок. Нашел уже свое принципиальное и конкретно-образное решение фильма. Вот почему говорит он, что «мучительно недоволен, видя несоответствие...».

Упорно и терпеливо Юлий Райзман требует точности. И он знает, чего хочет. Враг «удовлетворительных» результатов, он соотносит то, что делается на площадке, с тем, что задумано и в значительной степени созрело в его воображении, с образами будущего фильма. И это образы, очевидно, в достаточной степени точные, потому с такой определенностью, без колебаний отбрасывает Райзман приблизительные решения: он ясно видит их несоответствие должному. Съемка для Райзмана — это процесс воплощения образов.

«Точность воплощения» — какая работа стоит за этими словами? Съемки фильма — труд сложнейший. В состоянии ли режиссер активно контролировать весь процесс — то есть не гнаться за ускользающей точностью, а реально добиваться ее? В чем райзмановский «класс точности»? Я искал ответ в разных углах съемочной площадки, в разных сторонах той деятельности, которую наблюдал. И ответы получал разные. Яснее всего отвечали «мелочи» — то, что на первых порах казалось мне не заслуживающим внимания. «Мелочи» говорили — «нас нет», и я постоянно убеждался, что здесь, на съемках, этот старый принцип искусства, который часто нарушается в нынешнем кинематографе (то намеренно, а то и «не уследили»), для Райзмана является железным правилом, внутренней настоятельной потребностью.

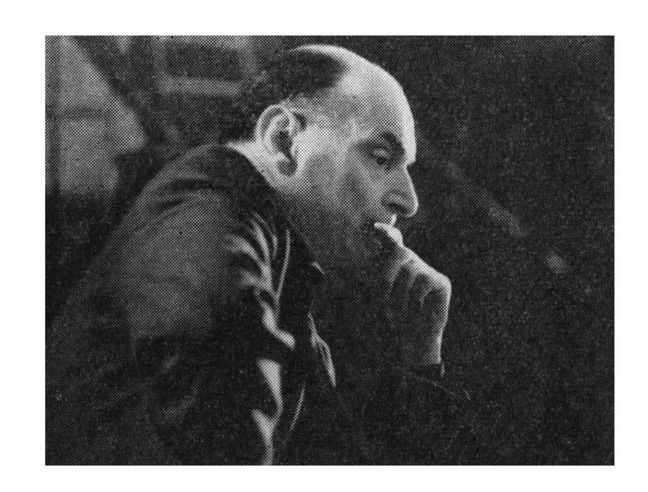
...Натура: магазин женской одежды. Снимается крохотный бессловесный эпизодик: витрина — перед ней на секунду задержался один из героев фильма, скользнул взглядом и увидел предмет, который жена наказала купить. Вот и все. Но посмотрите, как хлопочут ассистенты и продавщицы магазина, устраивая эту витрину! Каждая вещица оценивается критически, и не на глазок, а через визир: косынка? — она непонятна в кадре; зонтик? — годится; бюстгальтер? — нет, невыразительно; грация? — грация подходит; вправо, влево, поднять повыше и чуть опустить... Кто руководит отбором и размещением? Странный вопрос!

...Декорация — «холл гостиницы». Репетируется большой эпизод, в ходе которого вон оттуда, из глубины, должен появиться герой. Сам факт его появления ничего не значит для смысла этой сцены, он выйдет из лифта, приблизится и окликнет товарища. Итак, репетиция. Из лифта выходит герой и с ним для пущей достоверности — два человека из «массовки», которые тут же отойдут в сторону, выйдут из кадра. Но едва разъехались дверцы лифта, как Райзман дает команду: «Стоп! «Массовка» одного роста с героем и все в темном...» Замечание всем понятно, никаких разъяснений не требует: нельзя терять героя из виду, даже на общем плане он должен как-то отличаться, это важно и в изобразительном и в смысловом отношении.

Конечно, внимание к мелочам еще не определяет образного строя будущей картины. Есть у режиссера более важные заботы, есть более существенные показатели работы — о них я еще расскажу, как сумею. Пока что речь идет о рабочих днях, а каждый день слагается из бесчисленных подробностей. И мне хочется показать, что все центробежные и центростремительные силы подвластны Юлию Райзману — не потому, что таково его положение на площадке, а потому, что таков он сам. Властный и всевидящий? Нет — требовательный и деятельный.

Ритм съемок захватывает и увлекает меня, мозаика частных наблюдений постепенно (не за недели — за месяцы) слагается в целостную картину. Но моя картина — это не фильм, который ставит Юлий Райзман. Есть линия пересечения, но о ней говорить я не буду. Это было бы так же бестактно, как излагать идеи, пересказывать содержание еще не завершенного фильма «Время тре-

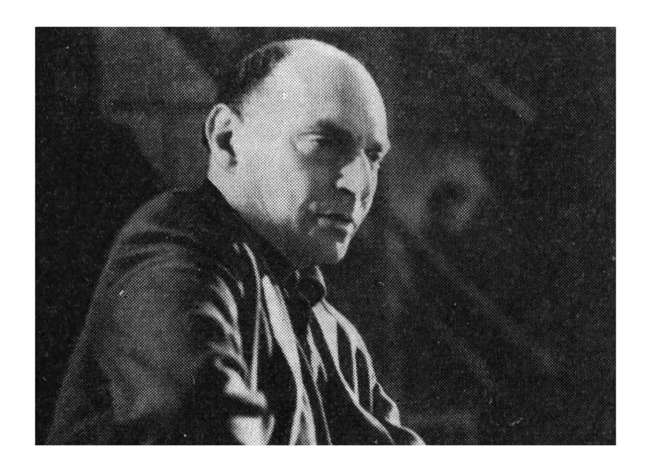
вог и надежд», на съемках которого я присутствую. И даже в тех случаях, когда придется коснуться ключевых сцен создаваемого фильма, я не скажу, что в них, а постараюсь ограничиться показом того, как режиссер решает творческую задачу. По той же причине не называю поименно ни актеров, ни работников съемочной группы.



МИЗАНСЦЕНА

Новая декорация, освоение. Юлий Яковлевич говорит: «Сегодня для меня очень ответственная задача». Я не слышал и не видел, чтобы какой-нибудь эпизод он посчитал не очень ответственным. Ну, ясно, суть не столько в эпизоде, сколько в постоянном, никогда не слабеющем чувстве ответственности. Но тут же начинается непонятное.

Райзмана спрашивают: «Как будем снимать?» — «Не знаю» (это об очень ответственной задаче!). — «Ну да — не знаете! В сценарии у вас все есть, на площадке все готово...» — «В сценарии — литература», — отвечает Юлий Яковлевич.



А дальше бывает по-разному. Может быть так: в декорации один режиссер, актеры приглашены на час позже или отпущены на час раньше. Группа занимается своими делами (чего-чего, а дел у каждого хватает), все люди здесь, рядом, но Райзман все-таки один. К нему можно подойти, задать вопрос и получить ответ, но все-таки он один, лучше не мешать. Он молча ходит по площадке, делает какие-то остановки, повороты. Обживается, что ли? Трогает, поправляет, перекладывает детали реквизита. Вот он прошелся — кажется, «примерил на себя» путь одного персонажа. Остановился — проследил путь другого.

Потом отошел в сторонку, сел. Рядом стоит второй режиссер. Молчат. Юлий Яковлевич смотрит на площадку, и если внимательно наблюдать за выражением его лица — видно: опять играет эпизод. Наконец говорит: «Можно снимать». Наворожил?..



А бывает и так: актеры на площадке. Райзман только что закончил репетировать за столом: «Я ничего не хочу вам предлагать. Устраивайтесь сами, порепетируйте немного для себя, а я посмотрю». И смотрит, вроде безучастно, всем видом показывая — он не вмешивается.

Но безучастия хватает ненадолго. Если Райзману нравится то, что делают актеры, он улыбается или хмурится, смотрит умиленно или рассерженно — словом, на лице его читаешь чувства, мысли, которые эпизод должен вызвать в зрителе.



Ю. Райзман и режиссер М. Филимонова

Уверен, что в эти минуты он забывает о съемочной площадке: перед ним — образы жизни, и он уже не режиссер. А если что-то не ладится у актеров (неправда характеров, отклонение от задачи, ошибки в общении — большие и маленькие неточности всякого рода) — Юлий Яковлевич немедленно вмешивается. И начинается репетиция с одновременным и практическим — в действии, в движении — освоением новой, возникающей по ходу мизансцены.

— Стоп! Все хорошо. Сейчас будем снимать. Только вы (одному актеру) не идите отсюда: так вы перекрываете партнера, он не будет виден. А вы (это другому) не берите газету правой рукой: вы при этом поворачиваетесь вот так и выходите из кадра...

Следует еще десяток указаний, уточнений — и:

— Давайте попробуем!

И опять репетиция.

— Свет!

Репетиция продолжается перед камерой. К окуляру поочередно прикладываются то режиссер, то оператор. И то один, то другой обращаются к актерам:

— Когда подходите к столу, станьте немножко правее, еще немного, вот так (это оператор).

— Когда подходите к столу, обернитесь и посмотрите на нее (это режиссер).

— А можно так? Я подхожу к столу, сажусь... (это актер).

— Давайте попробуем,— охотно откликаются и режиссер и оператор.

Все начинается сызнова. Отрабатываются все движения. Проходит час, другой, третий. Наконец:

— На сегодня достаточно, спасибо! Завтра можно снимать, — это говорит Юлий Яковлевич.

И завтрашний день начнется с новых уточнений...

А ведь бывает, чаще всего бывает «третий» вариант. Он включает в себя в качестве обрамления и начальный этап (Райзман один на площадке) и последний (с актерами перед камерой). Но в срединной, так сказать, части согласованно и очень долго действуют и режиссер и оператор. Определяют все точки съемки, расстановку и проходы действующих лиц, движения камеры, ракурсы. Принимаются во внимание фон, перспектива, композиция кадра. Оговариваются необходимые перебивки, монтажные планы.

Итак, разработка мизансцены всегда идет на глазах, на месте. Мизансцена импровизируется, создается на площадке: она возникает в размышлениях режиссера, она прорисовывается в действиях актеров, она уточняется в пробных движениях камеры. Заранее подготовленных решений у Райзмана нет. Их нет даже в тех нередких случаях, когда мизансцена проста. И думаю, что Юлий Яковлевич будет возражать против общепринятого понимания слов «простая мизансцена». А что это значит? Не имеющая глубины? Не имеющая вариантов? Не требующая усилий? Безразличная для образного воплощения? Нет таких мизансцен для Юлия Райзмана. Он всегда, насколько я могу заметить, стремится к простоте, но не просто идет к ней. И почему-то прорывается к решению самым сложным, трудным путем — импровизируя.

Говоря «почему-то», я думаю о том, что Райзмана никак нельзя назвать режиссером импровизационного стиля. В нынешнем кинематографе есть немало режиссеров, которые охотно и блистательно импровизируют на площадке и, оправдывая неизбежные издержки фантазии, говорят, что по-другому работать не могут. Стихия Райзмана, его укрощенная разумом и сердцем стихия, в глубоко продуманной и прочувствованной — пользуясь военным термином, глубоко эшелонированной — точности, он буквально покоряет знанием того, что и как надо делать. Но едва до-

шло до очередной мизансцены — и сразу же: «Как снимать? Не знаю... Давайте попробуем».

Почему же Райзман импровизирует? Режиссеры, не склонные к свободной фантазии, к непроизвольным действиям, руководствующиеся продуманным расчетом, обычно предпочитают другой, широко известный, усвоенный во ВГИКе прямой путь — раскадровки. Кипы раскадровок вырастают уже в подготовительном периоде, приумножаются в съемочном. В рисованном кадрике все учтено: там и основные точки для съемки, и резервные, и то, и се... Пришла пора — бери «кадры № 324—329» и снимай! Зачем это «давайте попробуем», если существует кратчайший путь, экономный и верный?

Я спросил:

— Юлий Яковлевич, неужели вы никогда не запасаетесь впрок четко, графически разработанными, жесткими мизансценами? Ведь это намного упрощает дело. Вы, автор и режиссер, знаете все наперед, почему же не облегчаете свою работу?

— Не могу. Я по-другому не вижу, не представляю себе заранее, как буду снимать тот или иной эпизод. Не вижу!

Я стараюсь с психологической глубиной и в достойных словах определить, обосновать сказанное Юлием Яковлевичем: он, понимаете, не видит того, что еще не предстало как реальность, ему, понимаете, нужны трепет действительности, конкретность обстановки...

— Думаете, не видит? Очень даже видит, — с уличающей интонацией говорит мне художник фильма. — Есть режиссеры, лишенные пространственного воображения. Только Юлия Яковлевича среди них нет. Вот посмотрите наши эскизы, а вот и раскадровки. Это предложения Райзмана, он все видит!..

— Раскадровки существуют у нас для художников, — уточняет второй режиссер. — Юлий Яковлевич никогда ими не пользуется. А зачем? Что это за режиссер, если он не может импровизационно разработать мизансцену?! И почему вы противопоставляете точность и импровизацию? Райзман для того именно и импровизирует, чтобы добиться максимальной точности и естественности...

— Ежели хотите знать, — заявляет опытный актер театра и кино, отдыхающий после пятого дубля, сыгранного только что в измененной мизансцене, — вот это самое и есть настоящее творчество кинорежиссера. «Жесткая мизансцена», как вы удачно сказали, — это для театра хорошо. Там пространство в общем-то двухмерное. Режиссер сидит в зале за столиком и может подумать: из ложи плохо будут видеть—в сторонку переместится, а взгляд его на сцену обращен, в одну точку, в общем-то. И публика, с вашего позволения, туда смотрит. А тут — иное дело: то извне надо посмотреть, то изнутри — точек много. Тут жесткая мизансцена — помеха, надо искать, прицеливаться, импровизировать...

— Тонкое дело! Конечно, легче работать с режиссером, который приходит на площадку с готовым решением и от этого решения уже не отступает, — скороговоркой произносит оператор, ему некогда. — А Юлий Яковлевич дает задачи! Почему импровизирует? По-моему, это прежде всего для актеров делается: дает им свободу, приспосабливает мизансцену к естественному поведению актеров...

Мнений много, они перекликаются, дополняют друг друга. Дополняют и сказанное Юлием Яковлевичем: «по-другому не вижу, не могу». Он пояснил это, рассказав о том, как приходит к нему «ощущение мизансцены»:

— До съемок я очень общо представляю себе эпизод. А когда начинается работа, как бы примериваешься сначала. И вдруг всплывает нужный кусочек сцены! Идешь от него, а к нему подходят, примыкают другие. Найденное задает тон дальнейшему, и вот уже все связывается, развивается...

Да, так оно и есть. Правда, глядя на новые импровизации, я могу проследить построение, но не успеваю поймать тот момент, когда «вдруг всплывает нужный кусочек», но это видит режиссер. И выверяет свои ощущения пробными построениями.

Мизансцена рождается естественно, закономерно. Однако это вовсе не значит, что путь, которым идет Юлий Райзман,— единственно верный.

Ю. Райзман и оператор Н. Ардашников



Я далек от мысли противопоставлять явления творчества, сравнивать кинорежиссеров по принципу «этот лучше, тот хуже», не считаясь с особенностями индивидуальности. Напротив, наблюдая работу Райзмана, часто ловишь себя на мысли: счастлив художник, если правильно оценивает свои возможности, если идет своим путем. Быть естественным — быть настоящим... «Стоп! Давайте попробуем»,— говорит Райзман. Вот так.

КАМЕРА

Что входит в кадр? Мысль, чувство, время, люди, тревоги, надежды — жизнь!..

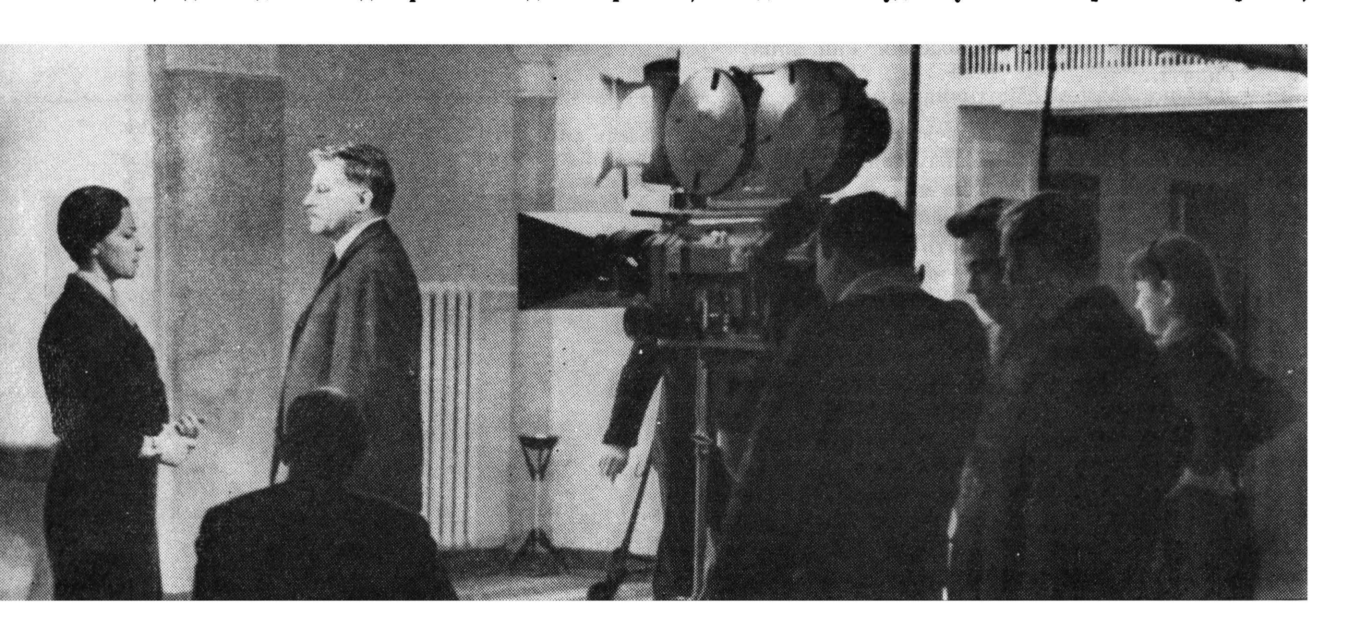
«Отойдите, пожалуйста, вы в кадре», — говорит оператор, и я занимаю место позади камеры, позади режиссера и оператора. Сегодня снимается новый эпизод. Задача, конечно, ответственная, а эпизод компактный, небольшой. По условиям техническим снять его надо будет трансфокатором. Привезли новую камеру. Опробовали — звукооператор сказал: «Слышу треск». «Ничего у нас не трещит, интриган», — парировал оператор, но бережно укутал камеру своей черной курткой на красной мефистофельской подкладке. Заканчиваются приготовления. Я рассматриваю новую декорацию.

В пример многим: для Райзмана естественное и натуральное не сливаются воедино. Это во всем так, это принцип. А применительно к частному случаю, о котором идет речь, это значит вот что: съемка происходит в павильоне, где создана не декоративная достоверность, а достоверная декорация. Вот об этой достоверности, о том, как переносит ее на экран движение камеры, и хочется рассказать.

Я критически рассматриваю декорацию. Сдается мне, что на сей раз в заботах о воспроизведении правды переусердствовал режиссер, перестарались руководимые им художники. Они не создали «сверхдостоверность», нет. Они, пожалуй, сделали правдой и то, что не войдет в кадр. Надо ли?

Мы в «квартире», обыкновенной, коммунальной. Прямо перед нами, перед камерой,— комната, оклеенная дешевыми, в цветочках обоями, обставленная простой и немодной мебелью. Здесь, то есть на первом плане, разыграется действие. И тщательно проработанный первый план (мы, поверьте, в «обжитой» комнате, не стоит перечислять подробности, делающие ее вполне достоверной) — это необходимость. Пусть только часть этой комнаты появится на экране, но режиссер, актеры должны иметь опору в достоверности всей обстановки. В нужном состоянии будут герои, органичней мизансцена. И когда на экране появятся эти кадры, зритель, не задумываясь, доверится естественности происходящего.

А второй план? Его, размышляю я перед съемкой, могло бы и не быть. Правда, в ходе эпизода раздастся звонок: молодого героя позовут к телефону (квартира коммунальная, телефон в коридоре). Ну и что — «за кадром» мы его не услышим, что ли? Впрочем, вспоминаю я сценарий, там хоть и не обозначено, видим мы героя или только слышим, но, пожалуй, лучше бы нам его видеть: это будет нужным контрастом к героине,



оставшейся на первом плане. И для движения, для сюжета так лучше... Ладно, пусть распахнется дверь, пусть войдет в кадр коридор с телефоном, с детским велосипедом, прислоненным к стене, с какой-то старой рухлядью. Пусть наедет трансфокатором оператор, и камера увидит крупным планом лицо героини, прочтет ее мысли, заботы и не потеряет из виду выбежавшего из комнаты героя. Ладно. Нет, даже хорошо.

Но дальше-то, дальше по коридору! Открыта дверь в кухню (нечего нам там делать), виднеется газовая плита, на подоконнике молочная бутылка и консервная банка, справа как будто бы мойка, ага, мойка, кастрюли. И в самой-самой глубине, за окном кухни, в павильоне за декорацией, установлен фотофон — фрагмент старого добротного московского дома. Зачем все это? Углубит впечатление? Скорее, если будет замечено, раздробит, деконцентрирует восприятие.

«Дайте полный свет!» — и зряшность усердия предстает во всем свете. Яркая дуга осветила фотофон, и, взглянув туда, улыбнулся оператор:

— Юлий Яковлевич, если следовать вашему принципу, там, на балконе, должен стоять наш, советский человек.

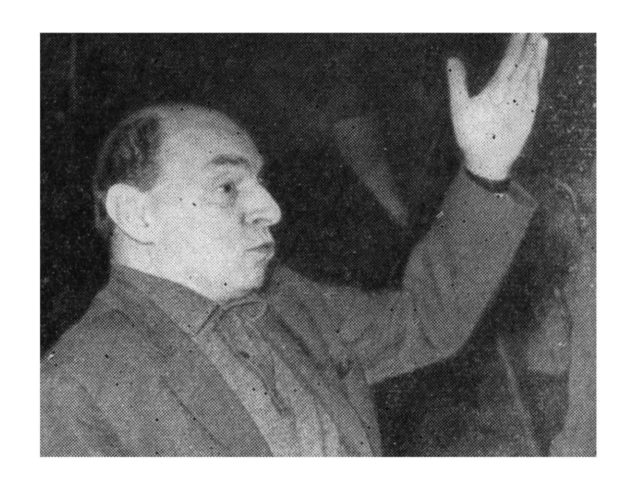
Так, правильно подметил. Впору, по-моему, родиться чуду — в противном случае пострадает принцип. И чудо, честное слово, в срок появляется на свет. Райзман мельком бросил взгляд туда, за кухонное окно, поморщился и скомандовал:

— Отодвиньте фотофон на два метра!

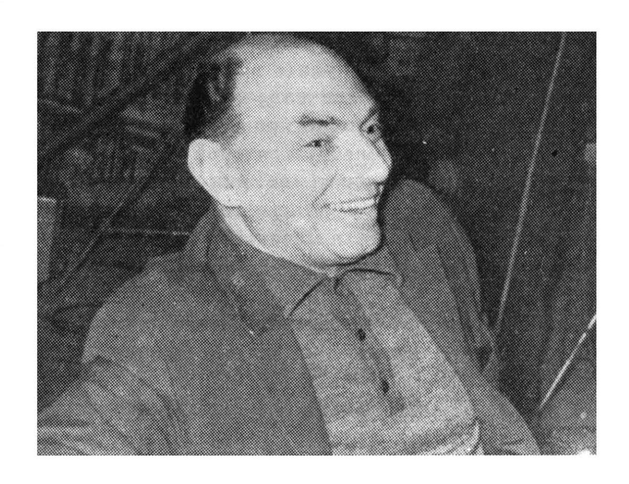
И фона не стало — был солнечный день, родная, взаправдашная Москва виднелась в далеком окне.

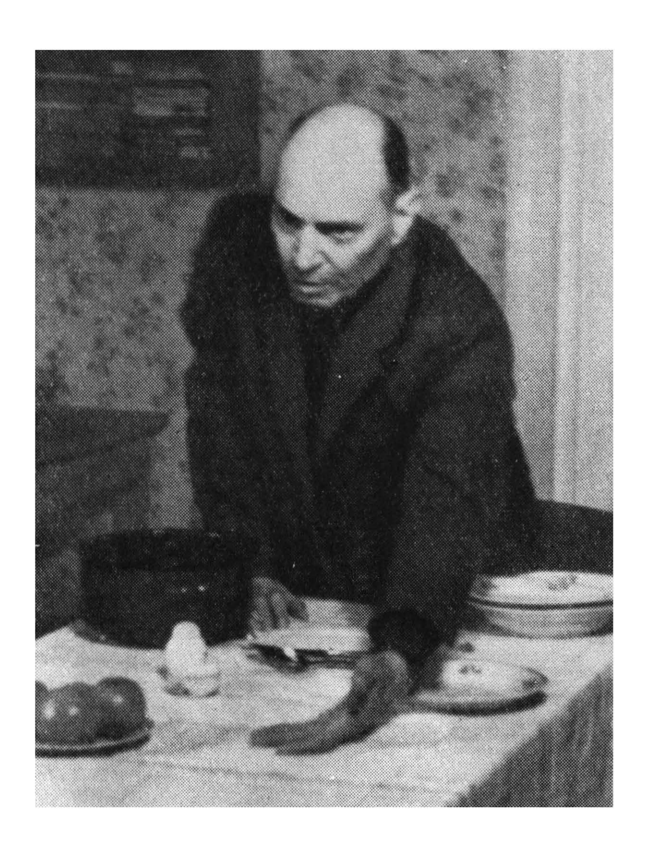
И все было — как надо! На первом плане — герои фильма, а на втором (на третьем и далее!) была жизнь, была Москва. Стучался в дверь старик: «Миша дома? Его к телефону просят!» Миша распахивал дверь, старик удалялся шаркающей походкой, по коридору бежал на кухню маленький мальчик, бежал к бабушке, а та, освещенная контражуром, мыла на кухне кастрюлю. Камера мгновенно схватывала эти подробности бытия, и также мгновенно и, значит, без ущерба для сути эпизода схватит эти подробности зритель. Эти знакомые, понятные, милые подробности своей достоверностью сближают нас с тем главным, что нес первый план.

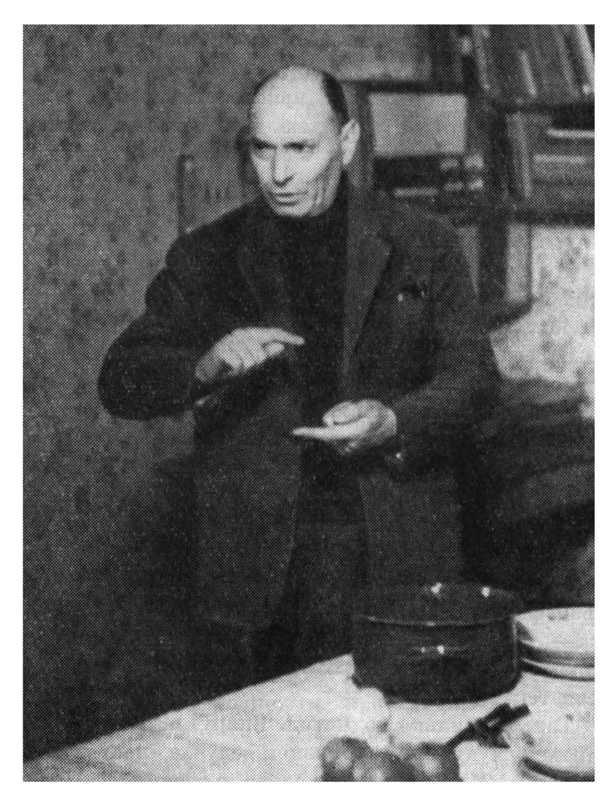
Сосед—старик из «массовки»—был любопытен и глуховат, во время репетиции он подслушивал за дверью, и когда это обнаружилось, мы даже обрадовались: коммунальная квартира — «все, как у людей». Разумеется, этот штрих был случайностью, ненужной и мешающей, и, получив соответствующую инструкцию, «сосед» дер-











жался корректно. А во всем остальном случайного не было. Направленно создавался знаменитый «райзмановский» второй план, тактично, точно. Создавался прямо здесь, на площадке, ничего подобного сценарий не предусматривал.

Создавался четко, организованно — перед камерой: по кадру, с соблюдением требований композиции и не заслоняя первый план, а устраняя его невесомость, привязывая героев к реальности, в данном случае — к житейской, бытовой. Лишнего в кадре нет. Не будь этого второго плана, зритель может и не ощутить потери (это ведь зависит и от культуры зрителя, хотя состояние недостаточности несомненно рождает плоский экран). Но «райзмановский» второй план зритель воспримет, как приобретение, как полноту самой жизни. Как ее естественное и глубокое дыхание.

Дело здесь уже не в мизансцене, вернее — не только в ней. Камера просто, прямо, естественно покажет мир. Без ложной значительности, без овеществленных ассоциаций, без нажима. Немногого будет стоить описанный эпизод, если снять его «изобретательно».

Просто и естественно снимали «квартиру». С чувством легкости прошел тот день. Быстро выстроилась мизансцена, без труда вошли в нее герои. Даже такое случилось: «Еще разок порепетируем?» — спросил оператор, а Райзман ответил: «Зачем? Снимаем!» Небывалая история! И снимали без технических помех, камера не трещала. Но как раз камера-то и подвела.

(Как-то на съемках — на натуре в ветреный день — надо было снять короткий проход героев. Ждали солнца. По небу бежали быстрые маленькие облака, создавая ритмичное чередование света и тени. Райзман сказал оператору: «Другой бы на вашем месте такое не пропустил— снял бы тревожный бег теней и монтажно — проход на заседание задумчивых, встревоженных героев. Метафора, а?». Вот такие «изобразительные средства» — независимо от степени вкуса, выдумки, изящества выполнения — в принципе неприемлемы для Райзмана.)

При просмотре материала обнаружилось, что трансфокатор давал малую глубину резкости. Второй план, тот самый второй план оказался чуточку размытым — «красиво», «современно» и, как выразился оператор, «не из нашего фильма». Приходится переснимать. Пересъемка — неприятное дело, очень неприятное для кинематографиста. Конечно, Райзман не составляет исключения, но, глядя на него, об этом не подумаешь: он не выказывает огорчений ни тогда, когда обнаруживается, что «не получилось», ни тогда, когда назначает и проводит повторную съемку. Иначе не было бы и Райзмана-режиссера, который умеет терпеливо и упорно добиваться желаемого и от-

вечает за каждый кадр своего фильма, за каждое движение камеры.

Эпизод снимают снова. Снова выверяется ход камеры. «Она идет сюда — мы наезжаем. Быстрее надо наехать, ее путь короче нашего, а нам надо успеть попасть в эту точку. Потом она садится, и мы опускаемся вот так. Как только он входит и идет к шкафу, мы отъезжаем. Дальше не можем отъехать? Значит, он не может там остановиться: они разваливаются в кадре...» Отмечается первое положение камеры, второе, третье... «Покажите, пожалуйста, еще раз, где вы остановитесь? Спасибо. Можно снимать!»

Камера... Иной раз она — свидетель, ненавязчивый, не вмешивающийся в события, но следящий за их ходом. Бывает, если требует того задача, камера становится активнее, она — участник происходящего на площадке. Юлий Яковлевич говорит: «Камера всегда в точке оптимального внимания и должна естественно попадать в эту точку».

Но в руках Райзмана камера еще и организатор: строго по кадру выстраиваются сцены, эпизоды будущего фильма. Как избежать в этих построениях искусственности, этакой «заорганизованности»? На репортажной фотографии нас нередко бесит очевидная подстроенность, инсценировка. В фильме подобное еще заметнее. Как добивается Юлий Райзман естественности организуемого перед камерой поведения?

Можно сказать: нужен безупречный вкус. Ну, еще бы! Можно прибавить: должны быть тут и артистизм, и профессиональное мастерство, и зоркость, и чувствительность к малейшей фальши, и терпение, и нетерпимость... Правильно, правильно. «Это у него в кончиках пальцев», — говорили мне на съемках. Тоже верно. А сам Юлий Яковлевич на вопрос: «Как вы добиваетесь?» — ответил следующее:

— Я определяю кадр, строю мизансцену и визуально и сценически.

Это значит: и находясь за камерой и действуя перед ней. Думаю, что самым важным качеством, отличающим режиссуру Райзмана, является неразрывное сочетание визуального и сценического. Своеобразие манеры, приметной, известной по фильмам Юлия Райзмана, в известной мере питается этой особенностью — двусторонним подходом к решению режиссерской задачи.

Выражение «играть в предлагаемых обстоятельствах» применительно к Юлию Райзману надо бы уточнить так: «играть в принимаемых обстоятельствах». Райзман входит в мизансцену, примеряется к ней — актерски, сценически принимает обстоятельства. И поведение актеров и движение камеры обретают корректировку, особую точность. Однако о Райзмане перед камерой, о режиссере в его работе с актерами нужно говорить специально и обстоятельно.

МАТЕРИАЛ

Съемочный день идет к концу, но рабочий день режиссера не окончен: надо посмотреть вчерашний, позавчерашний отснятый материал. Это, конечно, еще не кино — всего лишь материал. Но это уже экран. Недаром часто звучит на съемках: «Пленка покажет». Пленка, экран помогают проследить шаги съемочного процесса, служат самоконтролю, выверяют сделанное.

Райзман в просмотровом зале — та же точность, та же тщательность, то же требование естественности. Отбор снятых дублей ведется по многим, часто не расчлененным признакам. Я останавливаюсь здесь только на том, что связано с разработкой мизансцены, с движением камеры.

...Найденное вчера решение сомнений не вызывало. Неожиданную встречу героев должен увидеть зритель, неожиданную — для одного из героев. Представьте: героиня сидит спиной к нам, мы не узнаем ее. Из глубины приближается тот, ради кого она пришла. Не замечая ее, делает несколько шагов вперед. Тогда она, не узнанная нами, окликает его, и мы видим его изумление, слышим восклицание: «Ты как здесь?» Ее мы разглядим чуть позже... Мизансцена выглядела удачной во время съемок на площадке, и в материале она нравится всем. Кроме Райзмана.

У Юлия Яковлевича возражения: «Он не узнал — это правильно. Но зачем оставлять в неведении зрителя? Надо проще: мы должны ее показать. Не нужно нагнетать атмосферу неожиданного, это не входит в задачу». Что же — перекраивать всю мизансцену или менять точки съемки? Все было так хорошо, изящно выстроено, верно в главном, хоть и привнесло нежелательный дополнительный эффект. Может быть, примириться с тем, как получилось? Замешательство зрителя будет секундным... Райзман находит решение: он ходом чувств, ходом восприятия определяет момент, в который зритель должен узнать героиню. Удивление героя переносит внимание на нее, и вот тут-то героиня не может оказаться спиной к камере. Как же быть? Доснимается короткий монтажный план: мы увидим ее. Доснимается так, что мягкий поворот внимательной камеры воспримется органично и войдет в мизансцену, не нарушая ее стройности.

...Сейчас на экране другой материал — дубли, переснятые режиссером из-за приметного (по

Райзману это значит: неестественного, то есть неприемлемого) движения камеры. Взволнованная героиня ходила по комнате, камера догоняла, приближала ее к нам, зрителям. Движение камеры обращает на себя внимание — это, считает Юлий Яковлевич, недопустимо, хотя и неподвижной камера не должна быть.

Заново определялись точки съемки, отрабатывались положения, движения камеры. И вот — переснятый материал. «Хорошо,— говорит Юлий Яковлевич, глядя на экран. — Наши движения совершенно неощутимы». В самом деле: на экране движется героиня, и мы все время с нею, рядом. Экстракласс точности: похоже, будто между зрителем и героиней нет и не было камеры. Достигнута правда жизни? Ничего подобного: в жизни мы бы не расхаживали ря́дом с героиней (смешно!), в жизни мы видим не так. И все-таки то, что делает Юлий Райзман, устраняя ощутимые, заметные пробеги, наезды и отъезды камеры, сосредоточивая наше внимание не на возможностях камеры, а на сути происходящего, убеждает: перед нами — жизнь!

Но бывает, что в эпизоде резкие переходы неизбежны и движение камеры тут ни при чем — ну, например, в монтажных планах. Тогда режиссер собирает, связывает мизансцену прямо на экране. Плавная, цельная «экранная мизансцена» со скрытыми склейками, будто состоящая из одного, не распадающегося на монтажные фразы длинного плана — явление, характерное для творческого почерка Юлия Райзмана.

...Последовательно идут на экране несмонтированные дубли: будущий телефонный разговор. Вот крупные планы героя, его реплики в телефонную трубку, а вот, пока что отдельно, планы героини. Предстоит простая задача: разрезать и склеить. Смонтировать этот разговор ничего не стоит — перебивок больше никаких не будет: «он», «она», опять «он», опять «она».

Вслушиваюсь в замечания Райзмана, обращенные к монтажеру: «Перетяните звуковую дорожку. Эту реплику пишите на «ней», эту тоже на «ней», а эту на «нем»... Давайте посмотрим еще раз, как получится...» Режиссер отказывается от синхронного звучания. Понятно: рваным был бы монтаж, на экране мы бы видели не разговор, а обмен репликами. Новаций в его предложении нет: прием известен. Испробован во всех немногочисленных вариантах еще на заре звукового кино. Например: видим «его», а слышим «ее». И — ничего особенного: привыкли, все было.

Но Райзман думает не о приеме, не об эффекте: он создает целостную мизансцену — «разговор». Заметьте, важный разговор — с тревогой: то высказанной, то затаенной или недосказанной. И все смысловые оттенки должны до нас дойти, а переходы с плана на план не должны отвлекать. Юлий Яковлевич внимательно смотрит на экран. Вот здесь необходимо отметить «его» жест — «его» реакцию на «ее» слова: «Эту («ее») реплику пишите на «нем». А тут важно одновременно увидеть и услышать «ее»...»

И в этом, как и во всем, оптимальное внимание к происходящему, к сути руководит режиссером.

Пересказать словами, полно описать примерами строй образного мышления художника невозможно. Я уж не говорю, что часто приходится лишь догадываться о ходе творческой мысли. Но даже эти догадки (всегда ли верные?) оказываются возможными только в прямом наблюдении, в рабочий момент, в просмотровом зале, где смотришь материал и синхронно слышишь замечания режиссера.

Разумеется, этот самый «разговор» будет в картине. Но если вы надеетесь увидеть всю механику, сидя в кинотеатре, то надежды эти напрасны. Не увидите. Если же не по общему впечатлению, а в какой-то момент, в какое-то мгновение удастся заметить мастерство — значит Райзману не удался эпизод. Его задачей было добиться такой точности, при которой средства, ее создающие, не воспринимаются. Он так и говорит:

— Самое неприятное — это «находки». К ним любовно относишься, они кажутся лучшим из сделанного. А потом посмотришь — вылезает из общего ряда такой эпизод. В «находках» на первый план выпирает режиссура. Жаль, но что делать — надо выбрасывать, обязательно выбрасывать. И беда, если замечаешь это слишком поздно: перекраиваешь, ищешь концы, грубо связываешь...

Естественность — главное в искусстве Юлия Райзмана.

Новые строки Александра Довженко

Спектр таланта

Квартира Александра Довженко и Юлии Солнцевой была жильем особым, не похожим ни на городское, ни на деревенское. На стенах висели засушенные цветы, зажатые между стеклами, — так на Украине украшают беленые стены хат, но там цветы пишутся красками — они условны, а эти цветы — засушенные, они остались, как воспоминание о Мичурине; высохшие — они казались гравюрами.

Было очень чисто, чисто, как в украинской хате: мебель не красного дерева, не черного, не палисандрового — мебель сосновая, очень красивая и очень чистая, без всякой лакировки и без воска.

Поддерживать чистоту таких досок чрезвычайно трудно.

На диване лежал очень пестрый и небогатый ковер из павианьего меха.

Книг много. Стоят они на низких полках.

Хозяин крепколицый, очень седой, всегда занятый и любящий рассказывать.

В жизни творцов разговор занимает особое место.

Лев Николаевич Толстой рассказывал, как, идя по улице, увидел человека, который вышел из лавки и что-то начал делать с камнями мостовой, как будто ощупывая их. Оказалось, что это сиделец точит о камень нож. Лев Николаевич тогда создал следующее сравнение: дело не в том, с какими вещами вы обращаетесь, дело в том, чтобы острить свое моральное отношение к людям, уточнять его, как острие.

Писатель говорит для того, чтобы уточнить свою мысль. Разговоры — устные черновики, в которых мысль возникает, распадается и появляется снова.

Крепнет она, может быть, после пятидесятого или сотого разговора. Такие поэты, как Мандельштам, Маяковский, поэты, друг на друга не похожие, создавали варианты стихов или громко, или почти шепотом, на дороге, сидя за столом, но они больше говорили стихи, чем записывали их.

Работа над листом бумаги начинается позже.

Сашко Довженко любил рассказывать.

Я слушал его много сотен раз. Я и сам говорун: ждал момента, когда он замолчит, чтобы тоже что-то рассказать и уточнить для себя.

Многое из того, что рассказывал Довженко, им не осуществлено. Он рассказывал фантастично, вернее, романтично. А иногда он рассказывал в другом роде; но всегда очень по-украински: рассказывал иронические вещи, причем ирония возникала в конце, неожиданно, как бы взрывом.

Таков сценарий «Царь», от которого сохранились наброски и черновики планов.

Вещь начиналась поэтично, описанием украинской ночи, разговором влюбленных. Это любовное оцепенение при луне, первая встреча, которая повторяется, но все время остается как бы первой.

Он любил спокойствие, урядливость украинской жизни, ее чинность, высокий строй; в эту украинскую ночь без предупреждения входит царь. Он не пародийный, он царь, простой, как давнее слово. Дорога пылит под шлейфом мантии.

Потом спящий узнает, что это сон и сон плохой: увидать царя во сне предвещает войну.

Начинается война и отрицание войны. Война долга, непонятна и нелогична. Она отрывает крестьянина от дома, от земли. Она жестока, бессмысленна. Люди как будто впа-

дают в длительную психологическую болезнь. И вот среди этой страсти войны, ее нечеловечности опять временами возникают лирические места, которые обновляют горе войны.

Те, кто бывал на войне, помнят, как иногда фронт отвлекался от войны. Например, перед окопом появился заяц, который не имеет отношения к воюющим сторонам: он даже лишен подданства.

И люди на минуту радовались, что мир, как Вселенная, как ритм определенной жизни, существует даже во время войны.

Судьба человека в сценарии «Царь» смешна. Это юмор висельника. Человек оказывается как бы шутом, он пытается перешутить смерть. Но не его поведение, а поведение мира на самом деле пародийно.

Человека ведут на казнь. Он падает в воду. Его стараются спасти для того, чтобы он не просто умер, а умер в петле, повешенным. Ему бросают в воду петлю для повешения, и он ее должен схватить как средство спасения. Ему предлагают высказать последнее желание. А он начинает петь «Боже, царя храни». Люди становятся во фронт и не могут его вешать. Но песня должна кончиться.

Война, пленение, стрельба — все странно в неосуществленном, недорассказанном сценарии «Царь». И Довженко отложил эту идею.

Другая тема — «Гибель богов».

На украинских иконах бог был похож (я говорю про старые иконы) на старого пасечника. Были горы, на горах растут елки. Весь рай очень похож на Карпаты. Я и иконы видел в Карпатах, на гуцульщине: вокруг бога стоят не ангелы, а казаки с саблями, а внизу толпится народ, который сейчас будут судить; стоят звери — тигры, слоны, они принесли куски когда-то растоптанных или съеденных ими людей, потому что идет доскональное воскрешение и надо получить все детали погибающего человечества.

Рай — бог для украинского крестьянина находились рядом с хатой. Так в «Тарасе Бульбе» Христос непосредственно принимает убитых в раю казаков. «Садись, Кукубенко, одесную меня! — скажет ему Христос.— Ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь».

Здесь все просто, как в хорошей неправде.

На Украине существует легенда, которую, между прочим, использовал и Исаак Бабель. Легенда эта связана с представлением, что у иконы есть какой-то прототип, человек, с которого ее писали. Православную традиционную икону, правда, писали по «подлинникам» со старого рисунка и описания. Но, конечно, в каждое изображение входит какой-то элемент правдоподобия.

Есть в Риме рассказ: шел художник Иванов, увидел человека в годах — мрачного, чем-то недовольного, по походке и по костюму, вероятно, натурщика. В то время в Риме жило много художников всех национальностей и работой позирования занималось много людей, как сейчас в Голливуде участием в массовках. Иванов подошел к человеку и сказал:

— Не согласитесь ли вы для меня позировать?

Человек посмотрел на Иванова и сказал:

— Да, я этим занимаюсь, я даже вас знаю, но кого вы хотите с меня писать, разрешите узнать, маэстро?

— Вы не обижайтесь, я хочу с вас писать Иуду.

— Очень интересно,— ответил натурщик.— Я знаю, что вы давно работаете над картиной «Явление Христа народу», но вы забыли, что двадцать лет тому назад вы писали с меня Иоанна Крестителя.

Смысл рассказа в том, что человек за свою жизнь воплотился в другого, выразив другую свою сущность.

Та народная легенда, которая лежит в основе сценария Довженко, иная. Украинская западная икона имела натурщиков, она приближалась к живописи того времени, она была не так строга, как русская православная икона.

Легенда свидетельствует, что пришли богомазы в сельскую церковь и начали писать святых с прихожан. Брали деньги за то, чтобы человек казался натурой наиболее почетной, например апостолом или особочтимым в этой церкви святым. Возникали споры из-за того, кто кем будет. А дед Сашко — этот дед часто появляется в вещах Довженко как про-

ходной герой всего его творчества — был призван позировать для бога-отца. Он начал относиться к себе серьезно, уже не ругался и даже развел пасеку — хотел быть достойным натурщиком.

Это очень хорошее начало сценария. Мы тут видим, сколько было неосуществленных возможностей у Довженко.

Александр Петрович работал в кино лет тридцать. Начал он уже сложившимся человеком, художником. За двадцать пять лет он сделал около десяти вещей. А мог бы сделать вдвое больше. Он много раз начинал и бросал не по охоте.

Неосуществленные возможности — грустная тема. Нам нужно было бы когда-нибудь посмотреть вообще, что осталось незавершенного от наших великих художников — от Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других более или менее прославленных, что им не удалось сделать. Мы за них сделать не можем. Но дороги, по которым они шли, нам интересны, интересны наброски и полки с кусками лент.

Н. Г. Чернышевский писал в «Очерках гоголевского периода русской литературы»: «И надобно еще спросить себя, точно ли мертвецы лежат в этих гробах? Не живые ли люди похоронены в них?»

Виктор ШКЛОВСКИЙ

От переводчика

У Александра Петровича Довженко было множество замыслов, литературных и кинематографических, которые он так и не успел осуществить. Некоторые из них, как, например, многочастевая социально-историческая эпопея «Золотые ворота», вынашивались почти тридцать лет. Первой ее частью должна была стать задуманная еще в 1927 году кинокомедия «Царь». Замысел этот, разработанный сперва в форме плана (напечатан в пятом томе Сочинений А. Довженко, вышедшем в 1966 году в Киеве), получил дальнейшее развитие в публикуемых нами набросках и заготовках, которые хранятся в ЦГАЛИ. Работа над «Царем» прервалась в 1933 году, однако мысль создать это произведение не покидала автора почти до самой смерти. В «Тематическом плане литературной работы», составленном в 1949 году, это название фигурирует под № 12 (см. «Искусство кино», 1963, № 4). В этом же перечне под № 50 значится и другой, также не доведенный до конца замысел: «Гибель богов». Первую запись об этом сатирическом произведении находим еще в записной книжке 1945 года, где в разделе «Золотые ворота» среди упоминаний о том, что эпопея должна включать «Украину в огне», не написанную еще тогда, «Зачарованную Десну» и многое другое, сказано: «Гибель богов» может целиком войти в одну из частей». Публикуемые наброски «Гибели богов» извлечены из записных книжек 1947, 1953, 1954 годов и включают то, что Довженко относил к этому замыслу и соответственно помечал в записях. Большинство заготовок к «Гибели богов» напечатано на украинском языке в названном выше пятом томе Сочинений А. Довженко, некоторые наброски публикуются впервые. Записи расположены в том порядке, как они заносились Довженко в записные книжки. Все публикуемое выше, за исключением пяти-шести фраз в автографе, написано по-украински. При публикации набросков «Царя» в фигурных скобках < > даны вычеркнутые автором варианты, в квадратных [ ] — наши расшифровки сокращений и недописанных слов.

Публикация подготовлена в сотрудничестве с В. П. Нечаевым.

Вл. РОССЕЛЬС

А. ДОВЖЕНКО

Гибель богов

То, что здесь будет написано, непохоже на правду. И, однако, это чистая правда, если принимать за правду то, что было или что есть. Если же считать целесообразным отграничение правды от факта, тогда получается, конечно, вроде бы и не совсем то — ведь мы действительно, в самом деле, когда пишем книги, пытаемся порой миновать ухабы фактов по пути к «возвышенной» правде, в сравнении с которой обычная неочищенная и не подчиненная высокой направленности правда кажется чем-то вроде поклепа или насмешки.

● *(1953)*

Ну, а коли уж так, а ведь может быть и вправду так, то пусть будет даже и не то, ладно, пусть будет просто воспоминание о голом факте или о происшествии. Я и на это согласен. По мне — лишь бы верили.

Что же до правдоподобия — так кто его знает: живет себе таким манером деревенька десятки, сотни лет, притулившись где-нибудь под горой или на пруду, трудится, ест, любит, проклинает, пашет, сеет, кормит мир хлебом и медом или знаменитым салом, бранится, умирает, и хоть бы тебе

что-нибудь! Тихо, как в озере. А потом, как случится что, так уж такое, что и не выдумаешь, и нигде на всем свете не сыскать ничего подобного и не уразуметь за что, про что и как.

Долго потом гудят пересуды очевидцев, воспоминания свидетелей, рассказы врунов и вруний и рассуждения стариков, и никто уж потом и не разберет, так все было или не так, да было ли вообще, или, неровен час, приснилось, или почудилось. Кто знает.

Так вот, то, о чем пойдет здесь речь, было вправду. Сам видел и слышал, хотя свидетели, верно, умерли, или переехали на жительство в другие края по причинам общественного несоответствия различным статьям, или, ежели сказать простым человеческим языком,— давно уж их поминай как звали, и не только не слыхать уже ихнего плача или вечернего звона — собачьего лая, и того не осталось, и ни хат, ни овинов, ни садов — хоть шаром покати, куда ни глянь — перевелись до последнего. А те, кто остался жив-здоров, может, еще и отмежуются, чего доброго, прочитав про такую вот старую неприятность. Напишу же хоть для самого себя, чтобы избавиться от обузы. Чтобы не вспоминать и не смеяться в одиночку и не ставить себя в людных местах в неловкое положение. В самом деле: «Чего это вы вдруг загрустили?» Или: «Чего вы усмехнулись?»

Усмехнулся, потому что смешно. Ну, в самом деле, как не усмехнуться, когда подобное лезет тебе в голову в столице в самое неподходящее время. Да еще откуда лезет? Подумать только — с Десны. На лодках ли приплывает, или вешние ветры его приносят, или птицы, пролетая над моим домом из далеких теплых краев, напускают эдакое прозрачное марево? Да что я говорю — марево? Было. Делалось это на Десне, давно, когда мы еще не разумели здравого смысла жизни; собрались однажды летним вечером люди после работы в присутственном месте на экстренное совещание...

●

С образами произошло нечто похожее на то, что изредка бывает с ответственными персонами, когда их снижают в номенклатуре. Вместо торжественности, граничащей подчас со спесью, на лице появляется выр[ажение] неуют[а], выражение побитости, душевного ничтожества и малости.

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

Как писали картину «Тайная вечеря». Как советовались. С кого писать святых.

— Как с кого? С пророков и апостолов.

— Так где же они? Их же нету.

— Как нету?.. Кого нету? Почему нету?

— Да я не про то. Богомазы наши не умеют писать из головы. Нас, говорят, так учили, что мы можем только списывать с кого-нибудь, иначе не получается. Из головы у нас, говорят, не выходит. Воображения нет.

— Вот незадача!

— Мы, говорят, учились в реальном каноне. И всякое зерно воображения из нас выметено.

— Ну погляди ты на болванов! Беда! Что ж делать?

— А то и делать, что надо выбрать промеж нас похожих на апостолов. Стало быть, на повестке дня у нас целых два вопроса: первое— с кого писать вечерю, второе — как расположить святых по субординации, как рассадить их по отношению к особе Спасителя, и третье — кто Иуда. Думаю, что Христа можно писать с меня.

●

Написать главу, как в селе М. Устечко богомазы размалевали церковь портретами мужиков за водку.

Как крестьяне не хотели молиться друг другу, как приехавший из Чернигова архиерей повелел замазать всех «святых» и расписать церковь наново. И когда все святые стали чужими, ни на кого не похожими, все утихомирилось. Дошла очередь и до бога. Один только бог Саваоф был похож на нашего деда. Когда об этом факте донесли архиерею, деда вызвали на очную ставку. Поставив старика около бога, архиерей долго всматривался.

— Ну, что, не правду я говорю? Видите, голова седая и борода волнистая.

— Во-во! Ишь! Будем тут друг на дружку молиться. К чертовой матери.

— Ну, так и на тебя молиться не буду.

●

— Простите, раз уж на то пошло, так у всех народов, как учит история искусства, святых писали подобными себе. Возьмите Италию.

— Какую Италию?

— В каких историях? В святом писании сказано — не сотвори себе кумира и всякого подобия.

— Господи!

— Да какой же я кумир, помилуй бог. Что вы мелете?

— Если вы приучите людей к таким святым, вы можете поручиться, о чем они будут им молиться, чего просить?

— Да мы, батюшка, ничего непозволительного не попросим. Что нам просить, разве дождя, да урожая, да детишкам здоровья. С тех пор как перешли на трудодень, ничего нам не надо. Что бог даст, одним словом.

— Ничего, батюшка, не выйдет. Не согласны и квит. В нашем селе вся такая нация, несогласная. Не надо нам высвячиваться в святые. А если уж так заведено, что надо молиться, давайте образы из другого села, незнакомые, чтоб никому не было обидно. <Плохие мы люди, какие-то недружные и неуважительные (и т. д.).>

●

— Чего ты хочешь?

— Я требую удовлетворения своей неуважительности. То есть...

— Дело не в вере, а в благочинном поведении, в благочинии, в благочинности.

— Вера — это высшая благодать, это не всем дано.

— Ну?

— Ну, так вот, раз в тебе благодати нету...

— Есть, клянусь!

— Это я к примеру. Раз ее нету, так ты хоть держись так, словно она у тебя есть.

— И помогает?

— Еще как помогает.

●

Все попадали от хохота. Не смеялся один только художник. И все-таки художник увидел в глазах у Мины что-то, чего не видел никто. Он увидел в глазах у Мины страдание.

И когда писал Мину, говорил с ним о страдании. Вызвал его на откровенность. И перед ним раскрылась душа в отчаянии. Это была бездна страдания. Это не умещалось в голове (придумать).

●

Если слышишь шутку, ищи в ней припрятанную правду.

Этическая страсть — единая настоящая страсть.

●

Тут произошел еще один факт, который в значительной мере послужил причиной для этой катавасии. Святых писали с богачей. Поэтому беднота была разъярена до последней степени. Да и сами зажиточные не были единодушны, даже более того. Зажиточные почувствовали возможность притереться к бессмертной святости. Началась борьба за места. Каждому хотелось быть написанным поближе к царским вратам. Варварам, Катеринам и святым Ефросиньям — очутиться поближе к богородице. Матвеи, Марки, Николы, Пантелеймоны, Юрии бились за свое и платили потихоньку «местовое», чтобы их пристроили возле Спасителя.

●

Есть много людей, для которых не существовали никогда ни коровы, ни телята. Они знают их лишь как говядину и телятину, в такой же мере как и хлеб (очередь, булка, кило), и людей, которые его делают <знают>, как <персонажей> массовки, в которых «сидит собственник», как будто в них самих не сидит «собственник» в сто крат большей мере. Граждане, если вы такие, бросайте книжечку, все равно ничего интересного вы в ней дальше не прочитаете. Моя книжечка не для <них> вас.

●

— Так все в голове перепуталось, что ничего не разберешь. Так какая-то каша. Вчера после работы лег спать, так думаешь, не приснилось?

— Что?

— А ну его. Не хочу и говорить.

— Да уж говорите.

— Снится, будто, бог и святые. Микола-угодник, только не взаправдашный, а тот, что председателю угождает, Торохтий, потом святой Пант[елеймон] Швачка, Григорий Макогон, Закрутигуба и великомученик Сердюк Хома. Ну, просто хрен его знает что. «Я, — говорит, — святой великомученик». Вон как оборачивается с этим иконостасом! Поняли?

●

— Лександр! Христопродавец!

— Задорожный!

— Лександр Задорожный.

— Черта с два. Во-первых, мой святой—

Лександр, а не Иуда. Имя мое по-гречески, где-то я читал в календаре, означает — защита мужества. Лександр — защита мужей. Какой из меня Иуда?

— Ты всех нас злее.

— У тебя же лицо сердитое, как у дьявола.

— На дьявола я согласен, раз надо. На Иуду — нет.

●

Когда Савка сел на скамью перед богомазом и тот стал всматриваться в него, растирая краски, он онемел. Жена и дети ходили на цыпочках. Наконец старуха выгнала всех из хаты. Тогда малыши стали заглядывать в окно.

— Не злите меня, не раздражайте, не снимайте с меня святость,— Савка злился.

Написать эту сцену подробно. Как ему хотелось почесаться, прогнать муху со лба, но он не смел пошевельнуться. Тяжело было сидеть, но еще тяжелее думать о хорошем, о святом; а тут еще дети раздражают: упустили поросят в овин или в огород и теперь бегают за ними по табакам.

— Думайте о божественном,— сказал художник.— Думайте.

— Так я же думаю, разве не видно?

— Опять что-то по вашему образу полезло, суета.

— Да все этот поросенок, чтоб он подох,— заготовляю мясосдачу. И что это, черт его батька знает, за мода — нельзя даже шкурки попробовать.

●

— Так ведь все равно. Раз уж человек свят, так и борода и усы должны быть седые. Для достоверности стажу.

— Да я про бороду и не говорю. Пусть будет седая. Ну, какая же это, к хренам, борода и какой же этой святой, когда это вылитый Савка?

— Так чем же я виноват?— сказал Савка.— Да еще не как-нибудь, а вон и написано — глянь: «Святой великомученик Савка». Нет, вы подумайте! Недостает только фамилии Макогинчик.

— Так и без того же видно.

— Дяденька, так это ж только натура моя да имя. Савок-то много.

— То-то и есть, что натура. Натуру его мы хорошо знаем. На шермачка хочет в рай пролезть. Ну, скажи, за что — за поллитра?

— А разве нельзя?..

— Нельзя (достать диалог о вопросе).

— Так каких же вам святых надо?

— Каких хочешь. Лишь бы не были на людей похожи, на соседей. Чтоб было божественное, а не дразнить друг дружку.

ДОСТОВЕРНОСТЬ ПОДОБИЯ

— Ты мне скажи, в бога я должен верить или в тебя? Да ты же глупый и ленивый, как же я тебе...

— Так я и не бог. Я только божия натура.

— Я уже и сам не знаю, в кого мне теперь верить: в бога или в Савку?

●

Когда он сбрил себе бороду и усы, его никто не узнал. И (описать). Тут началось с ним такое, что и не приснится. Никто не узнавал его в натуральном, без растительности, виде. К тому же следует упомянуть, что у мужиков в те времена не было еще моды на паспорт и удостоверение. Стало быть, таким удостоверением и были, очевидно, усы и борода, как непременные атрибуты его особы.

●

Потом случилось так, что на улице перестали узнавать друг друга. Даже близкие соседи растерялись.

●

Написать страничку, как вызывали моего деда к архиерею на очную ставку — с него художники писали бога-отца.

— Как ты смел, старый <дурак>, негодяй, чинить такое богохульство?

— А почему нет? Бог же сотворил человека по образу и подобию своему. Стало быть, и во мне есть подобие божие. Я ведь не басурман какой. <Я исправно молился ему.>

— Но кто ты? Мужик?

— Да. Пусть я мужик. Но чем же я виноват, что похож на бога, да не на какого там нибудь, а на самого отца [?].

— Замолчи.

— Молчу.

— Кто тебе сказал?

— Богомазы.

— Богомазы? А что они знают, пьяницы?

— Это уж вы их спросите. Они пограмотней меня.

Дед защищал свое божественное достоинство, как мог, гордо и чинно. Мы смотрели на него... в восторге.

ДИСПУТ О СВЯТОСТИ

Архиерей. Как вы посмели писать пречистую деву со шлюхи. Что это за глумление?

Художник. Она не шлюха.

Архиерей. Как не шлюха? (*К шлюхе.*) Скажи им, кто ты, женщина?

Шлюха. Я... была я действительно малость шлюхою, а теперь я... боюсь говорить... Я святая.

— Говори, не бойся.

— Я святая.

Архиерей. Господи!

Художник. Вот видите...

Архиерей. Вы что тут, с ума сошли или пьяные?

Художник. Ни то, ни другое. Все правда, но... Прошу вас понять. Сперва создается (пишется) святость. От сердца, таланта, вдохновения? С нее? Из красок? Из высочайших желаний и воспоминаний детства, и добра, и кротости матери, из прошлого и будущего, из песен и музыки, из плача младенца, из невзгод, боли и мечтательности, из доброты и даже из утраченных добродетелей. Сперва создается. Потом уже существует. Божия. Богоматерь.

Есть пересоздание или нет? Есть. Есть очищение, пусть будет чистая.

Есть поэзия или нет? Есть.

●

Узнав, что едет архиерей, вся деревня перепугалась, что вообще свойственно всякому человеческому поселению, когда прибывает представитель духовной власти. Так устроена жизнь.

Одним словом, всякий стал прикидывать, памятуя, что безупречность <душевная> человеческая в большей мере — счастье, чем результат добродетелей. Такие особы просто так не ездят. Уж что-то им надо.

На выручку деревни стал бывший привратник закрытого распределителя Гордий Труба. Это был от природы контролер и непускатель. Его можно было держать без хлеба, без тепла, без одежды и без крова, он от этого становился еще прил[ежнее], бдительнее, ничто его не брало. Но без контроля он не мог бы прожить и дня. Не дай ему что-нибудь проверить, проконтролировать, кому-нибудь не поверить, кого-нибудь куда-нибудь не пустить, одним словом, нанести в каком-нибудь деле вред, он бы умер. Лозунгом его жизни было одно слово — пропуск! Это был талант пропуска. Он не пустил архиерея в деревню. Архиерей забыл, что и в деревню нужен пропуск. Аргументы архиерея — уникальность наряда, борода, атрибуты культа и точные причины и цель приезда именно сюда, а не в другую деревню,—ничто не помогло. «Документ!» Архиерея чуть не хватил кондрашка. Неужели у Гордия Трубы не было сердца? Души, совести? Нет, были у него сердце, душа, все было, все органы. Так для чего же он все это делал? Для воображенного раз навсегда начальства. Его работа уже не укладывалась в трафаретные обозначения вроде подхалимства, формализма. Это было уже что-то вроде творческой надстройки над формализмом. Это был гений привратничества и непропущения.

— Приказано не пускать!

— Кого? Ты что, не видишь, кто я?

— Мне все равно, кто вы. Пропуск!

Тогда архиерей в гневе и отчаянии пал на колени и восхотел чуда. Он стал призывать в свидетели бога. И свершилось чудо. Явился бог с неба. Так Гордий и бога не пустил.

— Стой. Кто такой?

— Я бог.

— Какой? Какой леригии?..

— Истинный. Православный. Творец неба и земли, видимым же всем и невидимым.

— Документ.

Ну, прошу прощения. Тут, может быть, малость и преувеличено для красоты образа Гордия Трубы. Во всяком случае, на всесоюзном слете вахтеров он получил первую премию. Его непоколебимая непреклонность при исполнении обязанностей достигла своего апогея. Он стал выписывать пропуска самому себе.

Царь

Кинокомедия

Первая часть «Золотых ворот». Главное действующее лицо — весельчак и находчивый и неунывающий КРАВЧИНА

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

10/XI

Молодой Кравчина. Незабываемый вечер, словно воспоминание о рае. Катилася ясная звездочка с неба да и упала на земь. Ужин. Сон. Гулянка. Было это или не было? Было. Песни в укромных уголках, на лугу. Кравчина с девушкой у перелаза. Какие были цветы у нее, какая сорочка, какое монисто. Как молчала она и млела от девичьего сладкого стыда: одна с парнем. И Кравчина счастливый, молодое сердце бьется ровно и сильно. Песни постепенно затихают. Вместо песен нарастает собачий вой. Да такой, какого еще сроду не было, будто вся темная, неведомая сила принялась вещать беду. Страшно стало девушке. Она прильнула к нему плечом, потом увидала что-то и прильнула к нему грудью. Укрой меня, спаси, мой милый. Кравчина глядь — и остолбенел. Из-за старого овина из переулка прямо на дорогу, освещенную месяцем, вышел при всех регалиях, точь-в-точь такой, как писали его на картинах, кто бы мог подумать, спаси господи!— Царь! Да. Это был не призрак. Будь это призрак — привиделась бы ведьма или вурдалак, а то, может, и сам нечистый, они тогда еще не перевелись на Украине и жили кое-как, властвуя над старухами да детьми по ночам. Не был это и змий, носивший деньги богатым людям, которые продали душу дьяволу. Будь это призрак, с чего бы так выть собакам? Псы не знают людских призраков, у них свои призраки.<С> чего <бы> лошади так перепугались на леваде и даже быки перестали жевать жвачку в <о дворе> загонах и встали, да не только встали, а еще и заревели, роя ногами землю, словно кровь увидели перед глазами. Царь! Он шел уже по улице в горностаевой мантии, вздымающей позади него лунную пыль, в короне, с бородой, золотым яблоком в руке и со скипетром в другой.

Кравчина ахнул и обомлел. Девушки уже нет возле него. Бросив свои цветы, она убежала в сени, в клеть, к матери под дерюжку. Он слышал только, как хлопнула дверь. Что делать? Привидение подходит. <Он—глядь.> Он перекрестился — идет, перекрестился еще раз — идет, в третий раз — идет. Что делать [?]. Так он тогда <он бегом, огородами> через заборы, огородами, бегом и шлепнулся в табаки. Потом поднялся, да через засов — в овечий загон, а оттуда хотел было в овин, однако побоялся, хоть и был здоровенный и крепкий, как дубок, и побежал уже не в овин, не на сеновал, где спал обычно, а во двор к телеге, на которой спал отец.

— Отец!

— А? Что?— крикнул отец [нрзб.].

[—] Царь!

[—] Царь приснился? Э, худо. Будет война.

<Отец раскрыл глаза, словно совсем и не спал, а просто думал.>

Произнеся эти пророческие слова, отец вздохнул, перекрестил рот и закрыл глаза, и уж не знаю, заснул он или нет, или, может, думал о чем-то, прислушиваясь к собачьему вою. Тогда собак в селах было еще много. И по ночам они были вроде как сейчас радио.

24/XI

Издевательство надо мною прапорщика Несмачного. Я ложусь спать. Мне снится смотр дивизии. Я вручаю царю, который призводил смотр, жалобу на Несмачного как раз в тот момент, когда царь поравнялся со мной.

Царь читает мою жалобу. Гневается. Лицо его пылает от возмущения. Он приказывает тут же расстрелять Несмачного. Бьют барабаны. Я просыпаюсь. Казарма. Барабаны. Передо мною на стене портрет царя. Я узнаю, что готовится смотр. Стало быть, сон был в руку. Я пишу жалобу на Несвяченого*.

Я на параде. Народ. Жандармерия.

Царь едет. Кот перебегает царю дорогу. Повернули, и все же кошачье предвещение не пропало даром, осталось в силе. Вообще я верю в разные предвещения на войне. Царь проезжает по улочке. Проходит пешком, держась за колышки. Пес кидается на его величество и оскорбительно лает, что вызывает страшный испуг у не бывавшего в подобных переделках царя — царь отчаянно завопил, бросившись на самую середину лужи, отчего сильно заляпал царскую обувку или, вернее сказать, сапоги. Выскочивший со двора на улицу хозяин лающей на царя собаки, учитель церковно-приходской

* Так в автографе.

школы Швачка-Войнарович, когда генерал Воейков закричал на него — «Гляди, сукин сын, царь!»— с перепугу начал кричать ура, вместо того чтобы сдержать пса, отчего лающая собака, будучи неразумной тварью, впилась с рычанием в царский сапог, вследствие чего настроение у царя окончательно испортилось. Однако и на том не кончилось дело. Уж ежели кот, да еще черный, перебежал дорогу, так будь ты не то что царем, а хоть бы и самим чертом, тебе это добром не обойдется, и только. Ударил учителя Швачку-Войнаровича чем-то по затылку, отчего учитель сразу же ударил носком лающую собаку — и прекратил таким образом торжественный крик ура...

И тут случилось то <про>, для чего кошка перебегала царской свите дорогу, а именно: штабной полковник Кочубей, внук того самого Кочубея, которого все знают, увидав, что царь в опасности, бросился по поручению генерала Воейкова тоже через изгородь в сад для убиения собаки, в каковую собаку и выпустил из нагана пять пуль и все мимо. Тогда соседский мальчик, который вертелся все время поблизости, видит — убивают пса, возьми да и выстрели в собаку из рогатки фасолиной и так ловко угодил собаке в лоб, что, заскулив от боли, понеслась как ошпаренная куда глаза глядят. Это внезапное самовольное собачье бегство так повлияло на нервную систему полковника Кочубея, что он завертелся на месте, ровно подстегнутый, и вдруг самоуправно застрелился, должно быть, желая что-то доказать этим царю. Стыдно ли ему стало или страшно перед царем, после всего что произошло,— кто знает?

После так <их> ого <тяжелых событий> неприятного недоразумения царь вышел к нам на площадь невеселым.

Когда мы затянули ему по команде длиннющее ура, он поморщился, словно ему тошно стало от нашего крика, и пошел вдоль строя. А за ним свита. И наш командир генерал Напий-Горильченко.

Только пошел он не так, как мне снилось, а шагах в тридцати от фронта — вот как вышло. Ну как ты ему передашь жалобу [?] А тут еще и руки заняты—держу <оружие> винтовку на караул. А он уже поравнялся, уже проходит мимо. Ах, ты незадача! Так я тогда винтовку — под правую руку, а левой вынимаю из-за пазухи жалобу да бегом вдогонку.

— Ваше величество!

А кто-то как крикнет:

— Стой!

А царь < бедняжечка> бедняга — глядь назад.

Да видит, что на него бежит солдат — то есть я с винтовкой наперевес <то есть я, да не на письмо смотрит, а на винтовку, а письма не видит>, да <бегом > ходу. Я за ним. Что делать? А он шибко побег, даром что царь — а ножками дрыг-дрыг-дрыг.

— Стойте,— говорю,— Ваше Величество!

А он:

— Ой, боже мой, ой, боже мой!

А позади крик, топот. Команда.

Хотят уже по мне стрелять. Да боятся, чтоб, не дай бог, не вышло ошибки. Что делать? Бежим <А> мы с царем, бежим. И он бедный (*Позднейшая приписка*: Я сам не свой. Остановиться не догадался. Молю бога, чтобы пристрелили сзади, только бы не переживать такого срама), может, и понял, что не надо было бежать, да поздно. Надо уж бежать, такая обстановка.

Теперь спрашивается <куда> в задаче, куда бежать царю? Я сам потом не раз думал, разбирая случай. Куда бы, думаю, я побежал, если б я был царем, а какой-то солдат за мной бы гнался с ружьем и с неизвестной целью в условиях военного времени в зоне военных действий? Конечно, побежав, я не направился бы к солдатам, поскольку это могло бы уронить мой престиж перед войсками. Не мог бы я пуститься и к своей свите — она осталась позади, и мне пришлось бы прорываться к ней мимо солдата, который меня догоняет. Конечно, я бежал бы только вперед в направлении <солд> дивизионной уборной, что царь и сделал. Ну дальше я писать не буду. Поскольку как царь вбежал туда, там начался тоже крик «ура», вслед за чем оттуда выбежали врассыпную перепуганные солдаты, натягивая на бегу, прошу прощения, штаны.

●

После неудачного вручения царю жалобы был я приговорен к расстрелу.

После же побега из-под расстрела теперь уже я не такой меткий да проворный, каким был в молодости, а после того как снова очутился я в саду и побежал за царем, был приговорен к повешению.

●

После присуждения рядового такого-то, то есть меня, к смертной казни через повеше-

ние, не успел я оглянуться, как жандармский офицер и два солдата-палача повели меня на это самое дело. И как-то так получилось по дороге к виселице, что эта самая высшая мера моего наказания (осталась) не вышла у нас сразу, а пришлось еще мне перемучиться по дороге к виселице, да так перемучиться и такого натерпеться <страха>, что и вспоминать страшно. Опишу же подробно, все что было по дороге, чтобы [режиссерам] вам, людям [нрзб.] эпохи, не приходилось теряться в догадках, соображая, как все это случилось. Вот послушайте. Повели меня. Вот так иду я, так, по бокам, они, а офицер позади. Да, чтоб не забыть, руки у меня были связаны веревкой за спиной. И еще я заметил у одного палача славные новые вожжи с готовой петелькой, для определенной, как можно догадаться, цели. Идем. И надо же было так случиться, что за местечком, при переходе по мосткам, а дело было в конце весны, когда вода в реке не совсем еще спала, я возьми да и поскользнись на мокрой доске — упал в воду и давай тонуть. Боже мой, как забегает офицер по берегу, как подымет гвалт!*

— Поймать его! Поймать его! По пять рублей даю! Десять рублей. Братцы!

Ох, думаю, наделал бед! А как же. Утону вопреки приказу. Время военное, приказ надо соблюдать. И вот вижу, бегает несчастный пристав по берегу, руками машет, кричит.

А я уже и сам вижу, что погибаю не по приговору, не по приказу, сочувствую, но вода такая быстрая да глубокая, что спастись уже нет сил. Кроме того, надо признаться, не любил я с детства плавать, не выучился, хоть и жил над Десной. Вот, черт побери, как бы мне теперь это пригодилось! Единственное, что я мог бы сказать в свое оправдание, это что руки у меня все равно связаны, и сапоги, как на грех, выдали перед судом новые, что, конечно, в протоколе о нарушении <невыполнении> приговора могло безусловно свидетельствовать в пользу моего дела. Одним словом, стал я как будто тонуть. Как вдруг одному палачу посчастливилось скумекать и бросить мне у самой гребли, где быстрина, мою же петлю. Вижу я, что так и так, и гребу изо всех сил, чтобы все было по форме, и наконец хватаюсь зубами за петлю. Позвольте, а чем же я гребу? Не помню чем. Вытащили они меня на берег. Пристав очень обрадовался, дал палачам по три рубля <а меня ударил> предварительно, а меня как двинет кулаком по уху. Ну тут я сразу догадался, где я, что и как <что я жив>, что окончательно [нрзб.]. Ах думаю, так вот какова благодарность за старание — да назад вниз головой в воду. Не тут-то было — поймали сразу же, вытащили и повели.

Привели к виселице, стоявшей у большого забора, за которым был чей-то сад. Была, как я говорил, весна, и славно пахло цветом.

Надев петлю на шею, вынул я из кармана зеркальце, причесался, прибрался и думаю, что бы это сотворить, учудить. Глянул я на мир прекрасный, на вишневый цвет, на небо. И так мне стало жаль себя и такая н а м е н я н а п а л а г о р д о с т ь, что посчастливилось мне умереть по приказу! И я тогда, чтобы достойно закончить дело, стал петь гимн «Боже, царя храни». Единственная, думаю, царская милость, какая у меня есть, — это пение, и если я смогу чем-то еще немного растянуть нитку своей жизни — так это пением величания, и, уже сообразив это, вижу, подходит ко мне один молодец — вышибать из-под ног приступку. Ну я в голос — «Боже, храни!» И что ж вы думаете, помогло. Окаменели разом все трое по стойке смирно и руку под козырек. Ну, я давай дальше, да еще того громогласнее. Стоят. Пропев недолгую эту песню, начинаю снова. Пристав кричит — прекратить повторное исполнение, а я, знай, пою. И вот они не знают, можно или нет [продолжать казнь]. Держу их на вытяжку.

Потом он нашел способ выскользнуть из петли и, упав на землю, побежал.

Они за ним. Он добегает до высокого забора. Пристав командует. По нем начинают стрелять. Прыгая и увертываясь, он счастливо избег пули*. Тогда один из них, выстрелив все патроны, перепуганно бросился на меня по команде — коли! — но не попал мне штыком в живот, а промазал и угодил в забор, да так <всад> с разгону всадил штык, что и вырвать не может. Я тогда, не долго думая <раз>, прыгнул на штык, как на сучок да через забор — раз! И упал на той стороне забора, во что не знаю. В какую-то

* Приписка на полях: «И утопая, как это бывает в таких случаях, затрепыхался.
...набрать воздуху и показал <голову> над водой с соответственно разинутым ртом».

* В автографе четыре последние фразы — в третьем лице.

зелень. Полежав в бурьяне, прислушался — тихо-тихо. Не слыхать ни пристава, ни солдат, ни войны — ничего. Огляделся вокруг — полно цветов, да все такие, каких я сроду не видывал. А над цветами деревья в цвету, а над деревьями небо, да такое чистое, да глубокое, да красивое, какого я не видал с детства. (И погони не слыхать, словно все снилось мне и оборвался мой земной сон.)

И тогда показалось мне, что я умер. А почему показалось — нащупал я петлю на шее с обрывком вожжей. Господи! Так это я, стало быть, умер, и уже не я, а бедная солдатская душа моя на том свете в раю. Так вот каков он! Тогда я пошел по раю.

И так мне чудно, что рай и так близко от ада войны. Совсем рядом. И так все непохоже. Нет ни крика, ни смрада, ни нужды. Не видно ни одного осатанелого от зла, изувеченного невзгодами, дурными болезнями и страхом человеческого лица. Цветы за высоким забором и небо. И покой [райская пища]. Он слышит райские напевы.

Идет. Выходит на дорогу. И натыкается на кого бы вы думали? Никто не угадает. Кто мог сидеть здесь под цветущим деревом, на скамейке, чья душа [?] Кто встрепенулся, увидав меня?

— Ай, спасите! Ко мне, ко мне?

Кто бросился бежать, как призрак?

Царь.

У меня свело ноги. И по телу пошла какая-то судорога. Боже мой! Куда же это я попал? Улепетывай, пока жив! Куда улепетывать? Нет, думаю, догоню и скажу всю правду. Да за ним. Ваше величество, стойте!

А он — ходу.

Скажете, снова вру. Так дозвольте вам сказать, куда я попал. Попал я совсем не в рай, а как раз наоборот. Попал я в Ставку его Величества Государя Импера[тора]. Не вру, не до вранья тут. Бегу, как на бегах. Потому что понял уже, что не в раю я, а в саду Ставки. И уже бегут мне наперерез, хватают меня.

24/XI

Я залез назад и подался на восток хлебами.

На мое счастье, по дороге на фронт проезжал полями большой немецкий генерал.

Генералу пришлось сесть в хлебах за нуждой...

Офицеры отвернулись, они все были хорошо воспитаны. Так что когда я управился с генералом и надев его форму (большую каску надвинул на самый нос), плащ и прочее и сел в машину, никто меня не распознал. Да где им и распознать, если свои, когда я появился в окопах, не хотели узнавать. Вот что значит форма. Документ никто не проверил, не смел, пока не пришел в свой блиндаж. Форма — великое дело. Да зачем далеко ходить. Вот, к примеру, наш сейчас генерал. Разденется — ну, мужик мужиком. И морда вроде бы дурацкая и несет черт-те что и лается, как мужик. А форму наденет— куды твое дело. Совсем другой аппетит. Ээ!..

С. СВАШЕНКО

Рождение танца Василя в «Земле»

В то далекое время я был самым счастливым человеком, у меня были неоценимые богатства — молодость, здоровье, великая жажда жизни и упорство к знаниям.

Тогда мы в Яреськах снимали фильм «Земля». Решив однажды как-то перед вечером искупаться, я быстро вприпрыжку, как хлопчик, бежал по улочке на речку, но заметил, что у ворот своего двора стоит и с кем-то разговаривает Довженко. Я замедлил бег и, поздоровавшись, уже хотел пробежать мимо, как он задержал меня и спросил:

— Куда это вы, Сеня, бежите, словно конь молодой... на гулянку?

— Нет, Александр Петрович, пока на Псёл купаться,— сказал я.

— Добре. И я с вами, обождите меня минутку,— ответил мне Александр Петрович.

Мне всегда было радостно быть вместе. Для меня Довженко был прежде всего преобразователем моей жизни. Он был тем человеком, которому можно было доверить свои самые сокровенные мечты и мысли.

По дороге к реке Александр Петрович сказал:

— Знаете, Сеня, давайте на Псёл пойдем позже, когда сядет солнце, а сейчас я предлагаю пойти на кручу дида Семена, я вас трошки попишу.

Круча дида Семена — это место, где в фильме Довженко «Звенигора» дид Семен ищет запорожский клад. Так это название за ней и осталось.

Александр Петрович минуты две сидел молча. Потом, обернувшись ко мне, сказал:

— Я думаю, Сеня, что уже настала пора снимать танец Василя.

Я и обрадовался и испугался: почему-то хотелось еще немного оттянуть этот день. Актерам это чувство очень знакомо и понятно.

— Вы знаете, как будете танцевать?

Смущаясь, я ответил:

— Не совсем, хотя у меня кое-что намечено и придумано. Но как буду танцевать, я еще не знаю, возможно, что я скоро вам покажу.

Александр Петрович ставил перед собой и перед актерами очень трудные и сложные творческие задачи. И до тех пор пока не находил нужного решения, к съемкам не приступал. Работая с актерами, он не принуждал слепо выполнять режиссерский замысел, умел ценить труд актера и уважал его человеческое достоинство, был вежлив и терпелив, всегда стараясь возбудить творческую фантазию. Он не показывал, как надо играть, а только рассказывал, наталкивал. Казалось, что Довженко владеет невидимым ключом, которым он открывает актерские души и заряжает их глубокой верой в то, что им предстояло делать.

Фильм, как известно, никогда не снимается в строгом порядке, то есть от первого сценарного кадра до последнего. На деле, как правило, происходит наоборот. Так и в «Земле» я (то есть Василь) уже пригнал из района на село трактор, перепахал куркульские межи, меня уже успели похоронить, а эпизод, где герой танцует, снимать не начинали; не родился еще танец. И вот начались его поиски. Немало мы говорили с Александром Петровичем о том, какой же, собственно говоря, должен быть танец?

В Яреськах, где мы уже снимали не один фильм, для парубков и дивчат я не был чужим.

Я ходил с ними на гулянки, танцевал и очень внимательно приглядывался, как танцуют они.

Я ведь вырос в селе, на гулянках бывал первым и еще не забыл, как нужно танцевать перед любимой дивчиной. В Яреськах мы ходили на гулянки и с Довженко. Молодежь, зная его веселый нрав и добрую шутку, не смущалась его и радушно принимала в свой круг.

Любил он расспрашивать дидов, какие танцы танцевали они на вечерницях в старину, когда были парубками. У дидов от воспоминаний загорались глаза, и старший из них говорил так:

— Та хиба ж тэпэр танци, трэба ж буты парубками, а нэ мышамы; ось раньше то булы парубки, вы нэ повирыты, Олэксандр Пэтрович, мы було танцювали так, що аж земля пид нами стугонила. Йи богу, що нэ брэшимо.

Довженко делал вид, что всему этому верит, а диды, довольные произведенным впечатлением, поглаживали свои жесткие седые усы и бороды.

Особенно важно было в этих поисках найти характер танца влюбленной пары.

— Их танцы и поведение,— говорил Александр Петрович,— самые нежные и вдохновенные.

Но все эти поиски пока не отвечали режиссерскому замыслу. Важно было в этом еще и то, что Довженко не просил меня показать ему танец. Он хорошо видел мое состояние, мое волнение и терпеливо ждал и выхаживал, как добрый сеятель, поджидавший созревания всходов, которые уже начали зеленеть.

Однажды, еще до рассвета, Довженко зашел за мной и пригласил на прогулку.

Он любил, закатав по колени штаны, гулять по росе босиком и считал, что это лучшее средство, чтобы закалить организм.

Во время прогулки Александр Петрович не разговаривал, шел молча, на вопросы не отвечал и сам их никогда не задавал. Беседа начиналась только тогда, когда наступало время отдыха где-нибудь на холме или на пригорке, непременно под деревом, чаще всего под могучим дубом с развесистыми ветвями и густой зеленой кроной — на таком месте, чтобы впереди открывались любимые Довженко широкие просторы украинской земли, где бы он мог полностью отдаться своим мечтам и вдохновению.

Расположившись поудобнее, Александр Петрович на какое-то время погружался в раздумье. Потом его лицо озаряла добрая довженковская улыбка, и начинались мечты вслух.

Теперь он отвечал на все вопросы, которые вас интересовали или которые у вас возникали во время прогулки.

Нет большего наслаждения, чем слушать Александра Петровича. Он был непревзойденным рассказчиком, вы никогда не уставали его слушать. По этому поводу Всеволод Илларионович Пудовкин сказал:

— Когда говорит Довженко, мы забываем обо всем и только боимся того момента, когда он кончит говорить.

Сказано точно и хорошо.

Так было и на этот раз. Когда мы сели, Александр Петрович сказал мне:

— Вы понимаете, Сеня, нам не нужен «гопак», «барыня» или еще там что, нам нужен танец

без всяких ветребенек, коленец и кренделей; танец Василя должен быть простым, ясным и максимально точным в своих движениях. Надо, чтобы не ноги танцевали сами по себе, а чтобы танцевали ваша душа и радость содеянного вами великого гражданского подвига. Я понимаю, дорогой мой, что это трудно, но трудность эту надо преодолеть.

— Какая должна быть музыка?— Немного помолчав, он ответил:— Любая, при одном условии, что она должна отвечать тому состоянию, в котором находится наш герой.— И продолжал дальше:— Василь до краев переполнен своим счастьем победы не только личной, но и общественной, колхозной; он не может больше таить ее в себе самом, ему необходимо ею с кем-то поделиться, иначе она его задушит. И Василь выбирает ночь, доверяя свое счастье ей, пусть она будет другом и свидетелем его огромного счастья, которое он выражает в радости танца.

Внимательно выслушав все это, я понял, чего хочет этот изумительный чародей-художник.

Во мне как бы родилось что-то новое, большое и прекрасное, как это бывает только в сказках.

«И выкупался герой в студеном чистом родничке, вдарился о мать — сыру землю и стал князем-королевичем».

Вот то же самое пережил и я. Как завороженный, ходил я вечерами и ночами по кривым улочкам села и примерялся, как говорят актеры, к будущей съемочной площадке.

Я знакомился с возможными точками, откуда будут меня снимать и, вспоминая музыку, напевал ее про себя в ритме танца, о котором мечтал.

Хотя Александр Петрович и сказал, что музыка может быть любая, мне хотелось, чтобы она была нежной и таинственной, как сама летняя ночь.

Долго я искал ее, припоминая все, что мною было когда-либо услышано, и наконец нашел ее.

Я вспомнил нужную нам музыку, да еще такую прекрасную, как будто композитор специально для нас написал ее.

Звуки музыки увлекли меня, ритмы ее овладели мною, и я в своем воображении ясно увидел форму будущего танца.

Музыка написана была в миноре и как бы отражала ночной пейзаж, а нежная мелодия ее пролегла, как лесная дорожка.

Написал эту музыку композитор Р. Глиэр. Этот запорожский казачок был написан им для театральной романтической постановки «Гайдамаки» по одноименной поэме Т. Г. Шевченко в театре «Березиль» в постановке Леся Курбаса.

В спектакле этот казачок запорожцы тоже танцуют ночью, перед боем.

●

Конец лета был жарким, светила полная луна, придавая ночам таинственность. Земля дышала покоем.

На плетнях висели тыквы разных форм, цвета и размеров, а за плетнями, склонив свои золотистые круглые головы, покачивались подсолнухи.

Все это было залито серебряным лунным светом и напоминало сказку. Воздух был прозрачен и чист, вокруг сияла такая красота, что хотелось с нею слиться. Все отдыхало. Не чувствовалось ни ветерка, ни шелеста трав, ни шороха листьев. Только изредка, ритмично нарушая эту тишину, с веток на землю падали тяжелые капли росы да хрумкали пасущиеся на левадах кони.

Я ходил по горбатеньким, полюбившимся мне узеньким улочкам много вечеров и ночей. Ходил уже не Свашенко, а Василь.

Хожу среди этой тишины, на секунду остановлюсь в каком-то раздумье, улыбнусь окружающей меня красоте, закрою очи и начинаю танцевать. Сначала медленно и плавно, будто я лечу во сне, потом все быстрее и быстрее. Только легкая золотистая пыль окутывает меня, а сердце стучит радостно и громко. Я чувствую, как вливается в мое тело могучая сила счастья, и мне хочется от радости среди этой ночной тишины закричать во всю силу: «Жить! Жить! Как хорошо жить!»

Но я сдерживаю себя, чтобы не нарушить торжественной гармонии ночи.

Танец мой становится тише, и я медленно на одном месте начинаю кружить, тяжело бью ногами о землю, как бы загоняя в нее что-то для меня опасное и неприятное.

Потом мой танец снова делается легким, ноги еле слышно что-то перестукивают, меленько, меленько топотят, набирают темп, и я, радостный, танцую во всю силу двадцатипятилетнего парубка. Кони, подняв головы, насторожив уши и перестав хрумкать, удивленно смотрят на меня своими умными глазами, как бы говоря мне — трудись, трудись, милый человек, в труде своем ты прекрасен.

Было за полночь, я шел домой и подумал, а что если я сейчас зайду к Александру Петровичу, разбужу его и все сделанное мною, как обещал, ему покажу.

Прихожу в клуню, где он обычно спал, дверь клуни была приоткрыта, на сене, на белом рядне, разметавшись в позе запорожца, спал Довженко, и я невольно подумал, что этот человек даже во сне прекрасен.

Я притронулся к его плечу, он приоткрыл веки, и на меня глянули живые зеленые глаза. Он не спал.

— Сеня, вы можете еще раз протанцевать? — спросил он.

Я удивился.

— Откуда вам известно, что я сейчас танцевал?

— Я чувствовал, я слышал ритм танца.

И мы пошли. Шли молча. Только когда пришли, я напел ему мелодию казачка и показал место, откуда он должен смотреть.

Окончен танец. Александр Петрович подошел ко мне, положил свои легкие руки мне на плечи и громко заливисто начал смеяться.

Я смотрю на него, ничего не понимаю и готов уже бежать от огорчения. Он заметил это, лицо его стало серьезным, и, взяв мои руки в свои, он, легонько пожав их, сказал:

— Великодушно, Сеня, вас благодарю. А знаете, дорогой мой, почему я смеялся. Я вспомнил ответ дида о парубках в танцах: «Та хиба ж тэпэр танци, трэба ж буты парубками, а нэ мышамы...» — И еще раз залился раскатистым смехом. — Вы, Сеня, танцевали так, что аж земля под вами стугонила. — И не то в шутку, не то всерьез добавил: — Но если вы и в том костюме, который я вам готовлю, тоже так же легко будете танцевать, то я у вас буду в вечном долгу.

Пока готовили костюм, я нашел баяниста, разучил с ним мелодию казачка. Паренек оказался довольно смышленым и музыкальным: он очень хорошо передал на баяне всю лирику глиэровской мелодии.

Наконец костюм был подобран. Я надел его и только тут понял весь смысл слов, сказанных Довженко о костюме. Сам по себе костюм был очень хорош. Бутылочного цвета, с дутыми полями картуз с маленьким козырьком, чтобы не закрывать лоб. Темный, хорошо сидящий пиджак. Сорочка старинного покроя из простого селянского полотна, расшитая красными и черными цветами, с низеньким прямым воротничком, чтобы была видна шея. Серые, плотно облегающие ноги штаны и чоботы.

Я и сейчас еще не могу без улыбки вспомнить эти знаменитые в своем роде чоботы, прообраз которых Александр Петрович потом описал в своей замечательной повести «Зачарованная Десна».

Чоботы были юфтовые, громадного размера, голенища длинные, выше колен, подошва их была толщиной в палец, в каблуки были вделаны не подковки, а подковы, и были они непомерно тяжелы.

Такие чоботы шились раз на всю жизнь, причем они больше лежали в скрыне, а надевались не более трех раз в году — на рождество, пасху и на святых Петра и Павла.

Когда я их надел, все посмотрели на меня с жалостью. Я и сам растерялся. Это были не чоботы, а гири-колоды, и когда я вспомнил свой танец, у меня защемило сердце.

Один Довженко был весел и доволен:

— Сеня, вы настоящий парубок, теперь вас и дидам не страшно показать.

Он ходил вокруг меня, хлопал по шее, снимал и надевал картуз, ерошил чуб, поворачивал во все стороны и на все лады расхваливал костюм.

Настал день съемки. Пришли на место. Говорю — пришли, потому что и сам Довженко и вся группа ходили на съемку пешком, разумеется, если это было недалеко; таков был порядок.

Съемки были режимными, снимали рано, в строго обусловленное время.

Народу, как обычно у Довженко, на съемках мало. Он не любил «киношной» сутолоки.

Перед самой съемкой он еще раз меня внимательно осмотрел и легонько подтолкнул, я пошел на исходное место, но он тут же остановил меня, подбежал ко мне и, увидев, что мое лицо немного вспотело, сказал:

— Будьте добры, Сеня, закройте очи, я вас трошки припудрю, — и, взяв горсть мягкой, как пух, дорожной пыли, подул мне в лицо.

Казалось, что все приготовления уже были закончены, но стоило мне немного отойти, как он снова окликнул меня: ему показалось, что мое левое плечо ниже правого. Он тут же вынул свой платок и подложил мне под плечо.

Баяниста посадили на таком расстоянии от места съемки, чтобы музыку было чуть слышно. Этим подчеркивалась таинственность ночного пейзажа и всей обстановки.

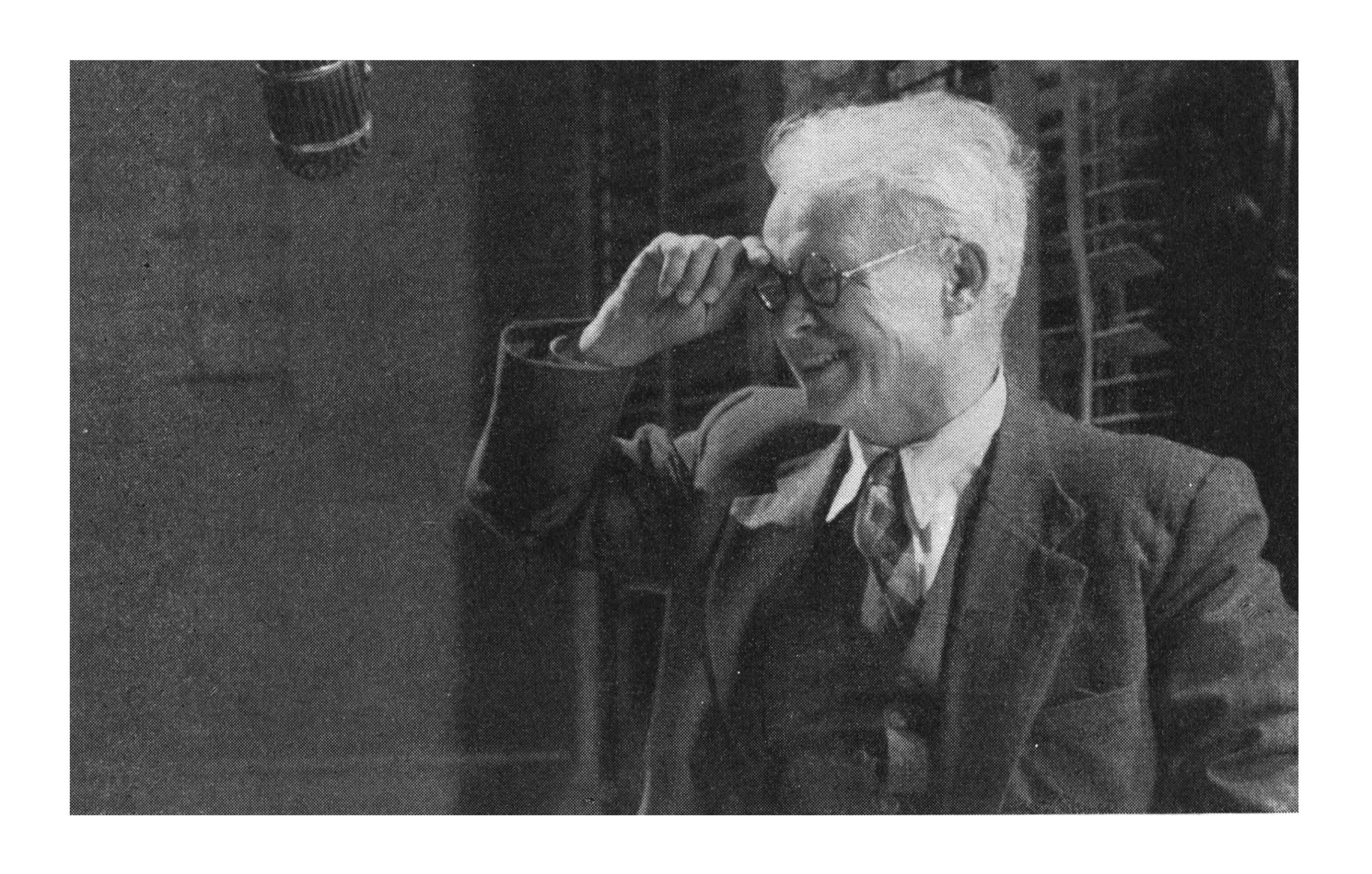
Перед самой съемкой подходить к актеру никому не разрешалось, все говорили тихо; обычных команд и криков вроде «Приготовились!», «Внимание! Начали! Мотор!» на съемке не было.

Кругом стояла тишина. Был подан один, условный для всех, сигнал, и съемка началась.

Откуда-то издалека ко мне доносилась музыка, словно зазывая меня. От ее нежных звуков и от всего того, что меня окружало, я как бы постиг творческое счастье и огромную радость жизни.

Я понял глубокое значение слов Довженко о том, чтобы «не ноги танцевали сами по себе, а чтобы танцевали моя душа и сердце».

Все это сейчас во мне было. Раскинув руки, будто собираясь взлететь, я начинаю свой танец с плавных движений, постепенно переходящих в бурные. Я танцую, закрыв очи, и мне чудится, что я слышу: «Добрэ, сынку, добрэ!» Раскрываю очи и вижу, стоит передо мной улыбчатый, дорогой мой чародей.

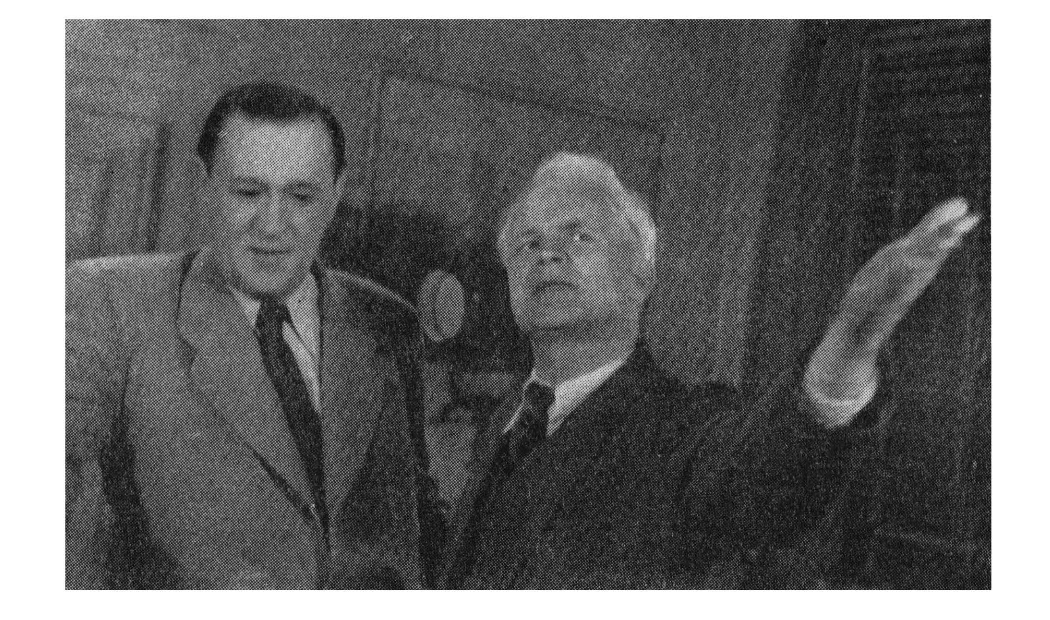


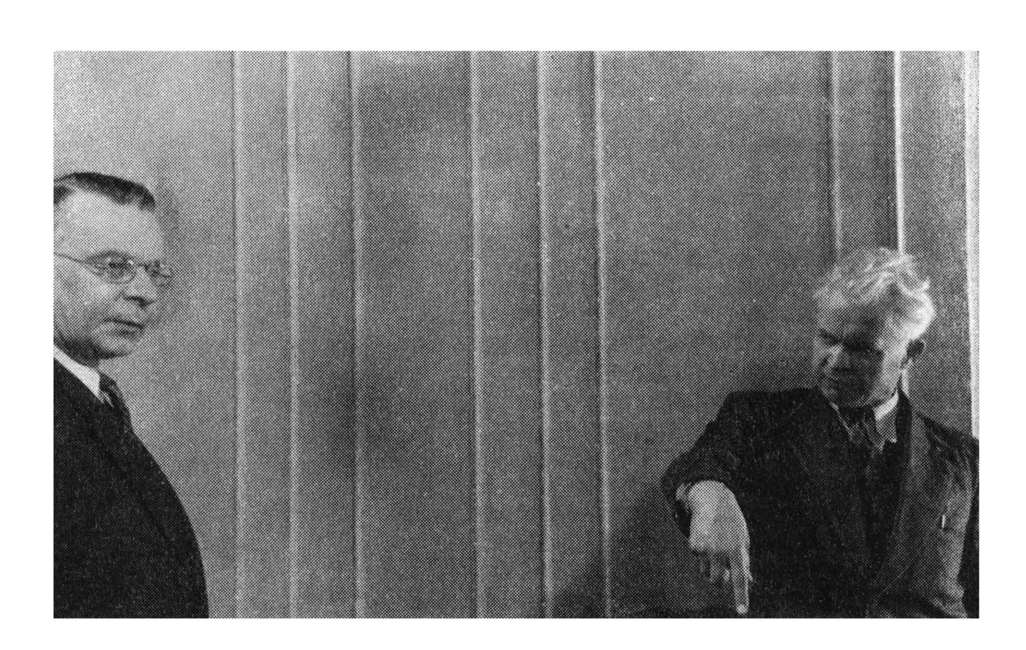
ДОВЖЕНКО
РАБОТАЕТ
С АКТЕРАМИ

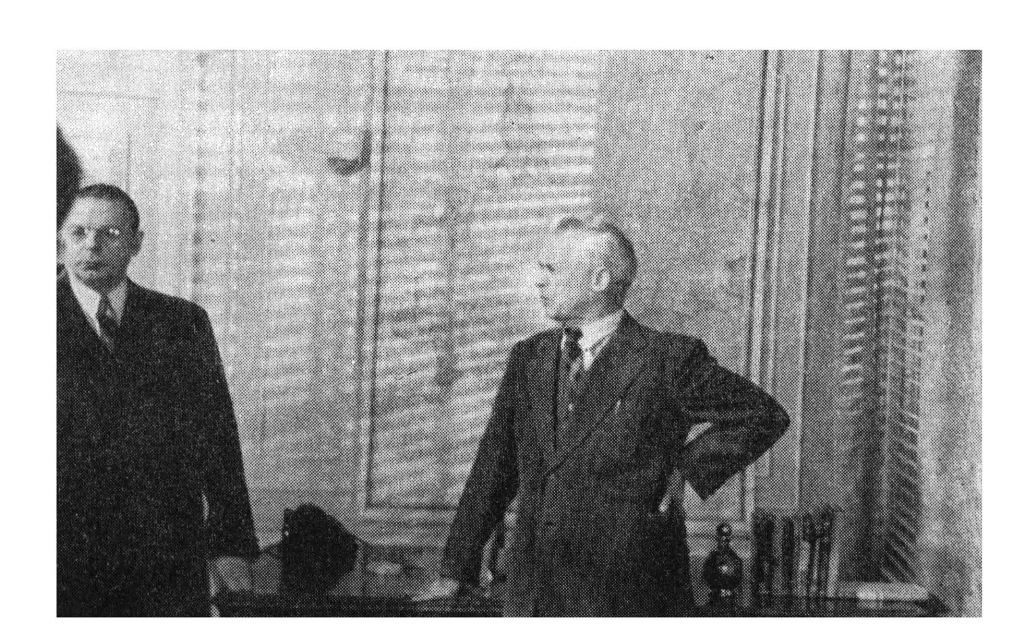








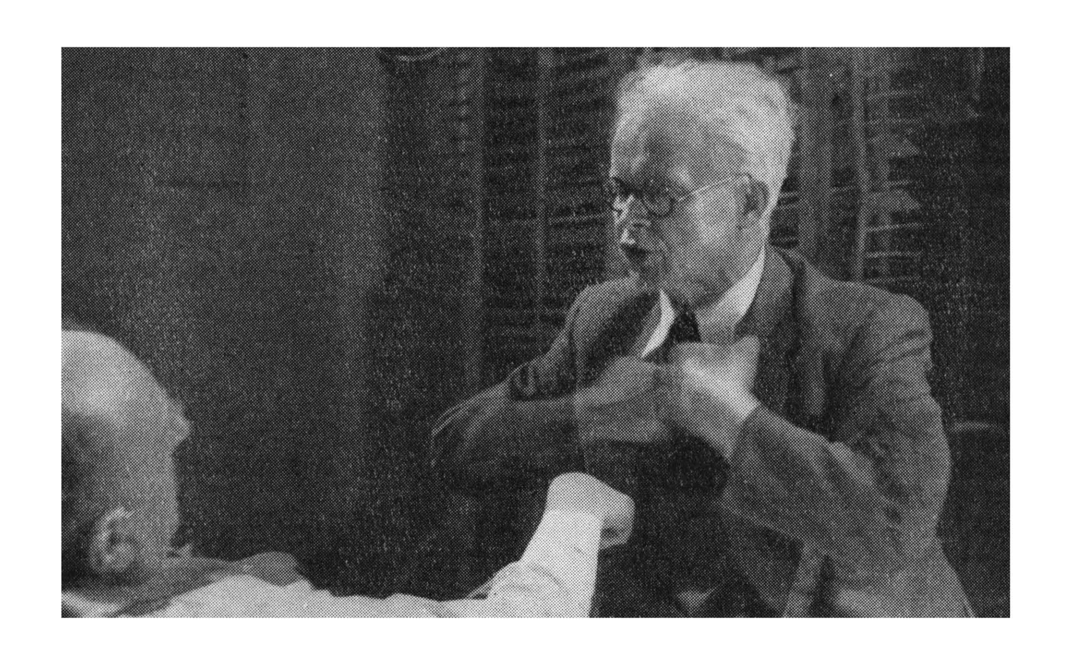


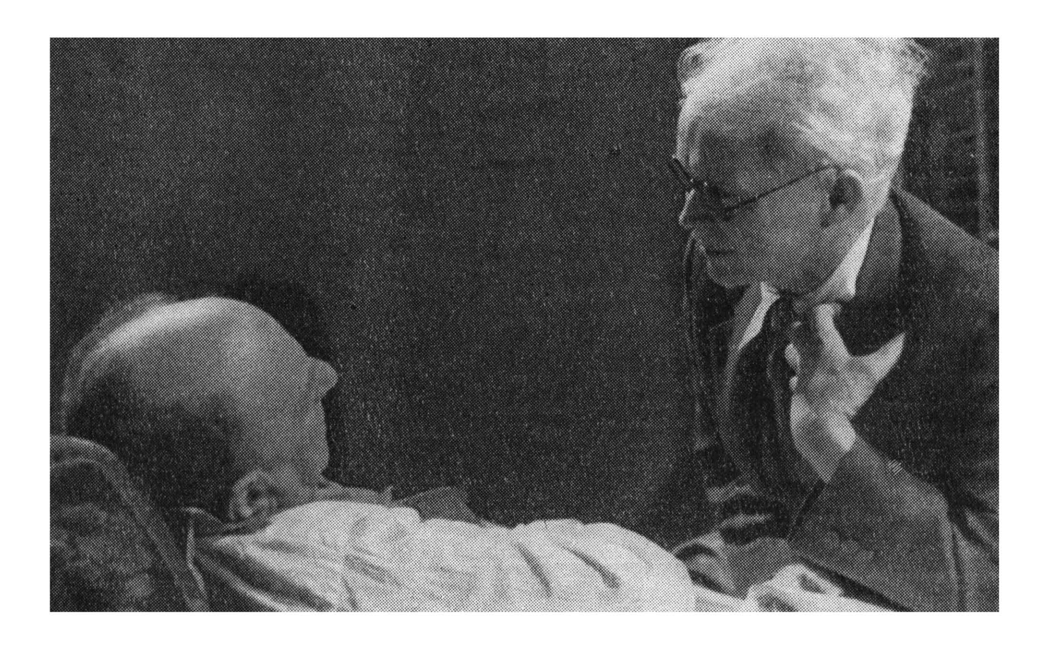


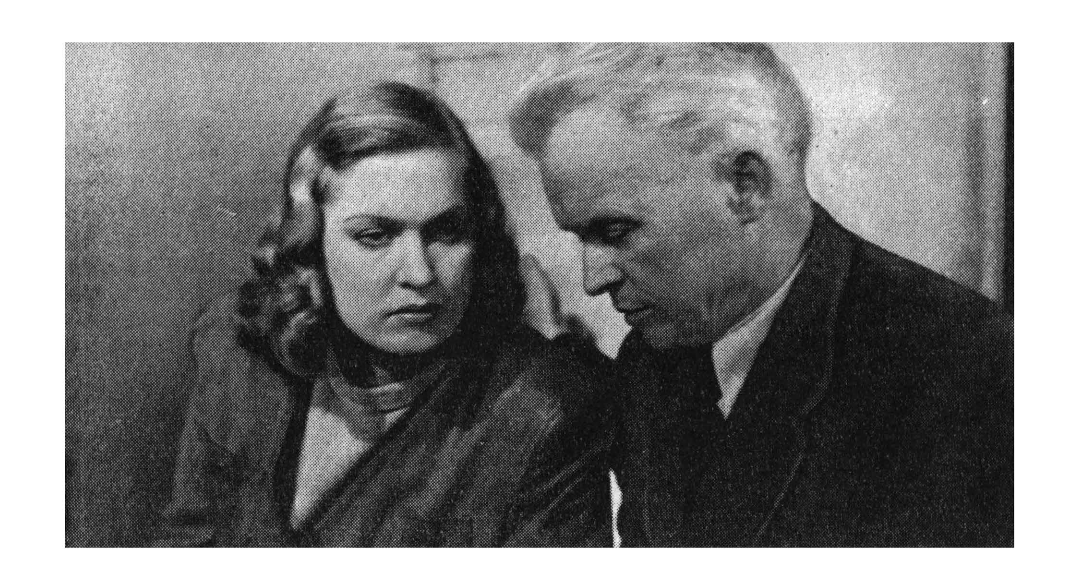


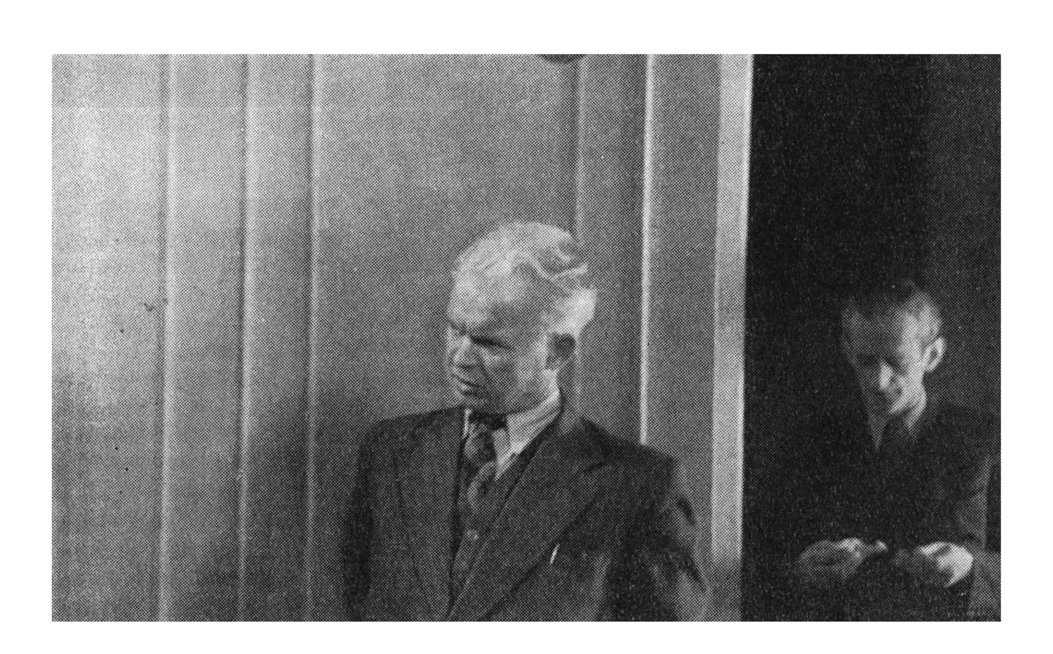


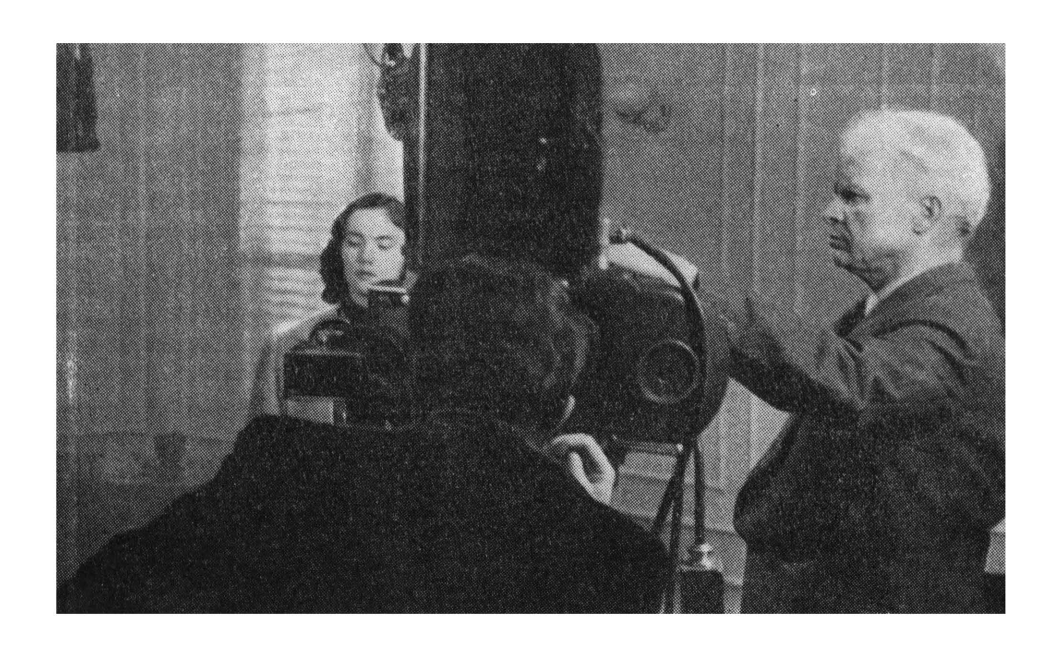
















Выпущен на наши экраны итальянский фильм «Затмение». Это первое знакомство советских зрителей с творчеством одного из крупнейших мастеров мирового киноискусства Микеланджело Антониони. Фильм вызывает споры: высказываются самые разные, порой взаимоисключающие точки зрения. Наш журнал уже публиковал статьи о фильмах Антониони, и в частности о «Затмении». Полагаем, однако, что читателям интересно будет ознакомиться и еще с одним суждением о фильме — известного советского поэта Наума Коржавина.

Н. КОРЖАВИН

«Пока была любовь...»

Когда человеку душно, он ловит губами воздух. Голодая, он тянется к хлебу. В жару мечтает о прохладе... Иногда полагают, что в его духовной жизни такой строгой взаимозависимости не существует.

Будь так, искусство и философия превратились бы в безудержное сочинительство, ибо открывать в жизни — душой или мыслью — было бы нечего. Каждый имел бы основания считать себя гением, но никто никому не был бы нужен.

В современной культурной жизни на Западе, по рассказам, нынче в большом ходу термин «отчуждение», восходящий своими истоками к Гегелю и Марксу. Значение этого термина очень емко, и подразумевает он вещи реальные, опасные и широко распространенные. Речь идет о том, что под воздействием характера и форм современной жизни человек отчуждается от своей человеческой сущности, то есть становится чужим самому себе, своим взглядам, чувствам, привязанностям, потребностям, подпадает под власть созданных им самим вещей и вещественных отношений. Именно на этого «отчужденного» человека рассчитано коммерческое «искусство», которое так успешно конкурирует с подлинным. Оно обращено к тем, кого сама жизнь «не развлекает» и кто поэтому нуждается в дополнительных развлечениях. Конечно, победить скуку жизни оно не способно, но оно способно отвлечь от нее, заполнить собой часы, которые некуда девать. Разумеется, оно требует к себе пристального общественного внимания, ибо оно не только результат, но и орудие отчуждения. Но это уже выходит за рамки данной статьи. Для нас важно только то, что, конкурируя с искусством, оно даже по задачам не претендует на то, чтобы быть им, что это не имитация духовной жизни, а просто отсутствие потребности в ней, умение обходиться без нее.

В большом ходу теперь и другой термин — «некоммуникабельность». Означает он неспособность человека к общению и взаимопониманию. Разумеется, это имеет прямое отношение к отчуждению. Какая может быть потребность в общении у человека, потерявшего самого себя?

Все эти явления, по-видимому, имеют место, и, естественно, искусство — теперь уже речь идет не о коммерческом, а о настоящем или пытающемся быть настоящим искусстве — не проходит и не должно проходить мимо них. Но какое искусство настоящее, а какое только пытается быть им? Мы, конечно, не собираемся дать исчерпывающий ответ на этот вопрос. Его нет. Но отличия все-таки есть. Особенно простые.

Вот тут и приходится вспоминать о том, что когда человеку душно, он ловит губами воздух, когда не душно — он этого не делает. Подлинное искусство начинается со стремления пробить стену «некоммуникабельности» и «отчуждения», со стремления открыть человеку его человеческое, то есть объединяющее его с другими людьми. Каким бы индивидуалистом ни был художник, если он заговорил — значит он обратился к другим людям, значит он претендует на их близость и понимание. Говорить в пустоту, тем более стремиться запечатлеть обращение к пустоте — занятие не только неблагодарное, но и неестественное. А обращаясь к людям, говоря даже о неприятии их жизни, надо хотя бы смутно чувствовать, что у тебя есть что сказать им — не только о том, чего они не знают, но и о том, что они знают. Можно говорить и о разобщении и о пустоте жизни, но все-таки от имени ка-

кого-то представления о полноте и общности, чувствовать которые есть свойство и обязанность художника. Эти человеческие качества могут быть поруганы, находиться в трагическом положении, в забвении и т. д., но они не могут не присутствовать в художественном произведении, именно за них, за их судьбу «болеет» художник. Искусство существует до тех пор, пока художник с ним связан. Если же он перестал ощущать эту связь — пусть даже трагическую (а когда в классовом обществе она была нетрагической?), — как художник он умер, у него нет больше повода обращаться к людям. В самом деле, зачем ему привлекать к себе их внимание? Чтоб они видели, что ему плохо? Так ведь им самим плохо, а они на его внимание не претендуют... Искусство не просто проявление общественного бытия, дающее социологам материал для анализа. Его связь с людьми и воздействие на них гораздо более непосредственное, и только с этих позиций, позиций непосредственного разговора человека, имеющего что сказать, с другим, которому необходимо это услышать, и можно судить о произведении искусства. А если общественные условия, в которых ты находишься, убили в тебе способность подняться на эту высоту, то в данный момент сказать тебе нечего, ты, как уже сказано,— пусть не по своей вине, тебе можно даже посочувствовать,— но ты не художник. Практика показывает, что и в этих условиях подлинные художники всё равно время от времени появляются. Если же вспомнить, что и в прежние времена далеко не каждый претендующий был художником, то окажется, что проблема эта, которую мы затронули, несмотря на то, что теперь она стоит острей, чем когда-нибудь,—не такая уж новая, не такая уж сугубо современная, а старая, как мир.

Откуда берутся имитаторы, сказать трудно. Выгоду это занятие представляет далеко не всегда, удовлетворения настоящего дать оно тоже не может. Впрочем, удовлетворение (как искусство), бывает и ненастоящее (если не знать, не испытать, что такое настоящее). Одному приятно производить впечатление на самого себя, и это ему как будто приносит удовлетворение. Второму для этого достаточно производить впечатление на других. Третьему радостно чувствовать себя причастным к вершинам современного духа, четвертому — не выбиваться из тона, принятого в его кругу... К тому же желающих говорить без потребности сказать мы встречаем не только в искусстве. Во всяком случае, имитаторы всегда были и теперь не перевелись. И они по-прежнему гораздо уверенней творцов. Потому что знают, как надо делать, а творцы это только ищут.

Но в нашем веке выяснилось, что имитировать перед собой и другими можно и сами поиски, само это творческое искание. Это когда нравится само состояние поиска, когда ищут, а найти ничего не собираются — ничего не потеряли.

Короче говоря, в моде (в цене) сами поиски. Они не прячутся от посторонних глаз, как нечто интимное и черновое, а выставляются напоказ, как самое главное,— смотрите, я ищу!

Как при таком абстрагировании от сути не поверить, что искусство — магия, где, глядишь, после каких-либо сложных по виду, а в сущности, простых манипуляций в произведении вдруг появятся и смысл, и поэзия, и многое другое, чего не было в тебе и о чем ты сам не имеешь никакого представления. Появятся как бы без тебя, помимо тебя и твоего мира, мира твоих мыслей и чувств, появятся потому, что ты избран, хотя и сам не понимаешь, на что, тем более что понимать—это рассудочность, а рассудочность — враг искусства.

В это очень приятно верить, но это неправда. Высоты духа берутся только теми, кто ими живет. Из ничего ничего не произрастает. Закон сохранения энергии имеет отношение ко всему живому, в том числе и к искусству. Смысл этой мысли далеко не столь прозаичен, как ее звучание.

Фильм Антониони «Затмение» я видел на одном из просмотров. Перед демонстрацией фильма выступал известный киновед и рассказывал, как следует понимать этот фильм, советовал не отчаиваться, если фильм окажется недоступным или скучным, — такие фильмы сразу понять трудно, они слишком лиричны и тонки. Кроме того, было сказано, что сам Антониони говорит, что все эти «отчуждения» и «некоммуникабельности» выдумали критики, а он здесь ни при чем. Действительно ли это так или это просто дань представлению о непосредственности творчества, о свободном от всякого ratio духе художника, судить трудно. Впрочем, конечно, верно, что художник во многом творит стихийно. Но это вовсе не означает, что все, что у него проявляется стихийно,— творчество. Не говоря уже о том, что не все, что выдается за стихийность, действительно ею является. Стихийность тоже вещь чрезвычайно заманчивая для имитатора.

Когда человек одинок, ему от этого плохо, он— вполне непосредственно—стремится выйти из этого состояния. Когда он видит голодных, он, смотря по характеру, или пытается их накормить, или малодушно отворачивается, или стремится уничтожить голод. Эстетическое любование чужим голодом вряд ли можно считать образцом непосредственного восприятия. Лицезрение духовного го-

лода (или духовной сытости) тоже не может доставить удовольствия. Но, к сожалению, когда на таких вещах есть надпись: «современное», «самое современное» — все равно идет ли речь об «отчуждении», «некоммуникабельности» или непосредственности (чьей, черт возьми, непосредственности, неужели это безразлично?),— то некоторые заставляют себя восхищаться — давятся, но едят. Боятся отстать от прогресса. Боятся пропустить современное...

Ах, уж эта современность! Такое ощущение, что она так же, как секс, непосредственность и т. д., вообще существует лет восемьдесят-девяносто, не больше, а до этого существовало только прошлое как таковое. Но зато эта современность как образовалась, так и стоит. Только за нее дерутся разные течения, словно она пятачок, откуда, для того чтоб на нем утвердиться, обязательно надо спихнуть кого-нибудь.

Приходится иногда слышать и такие упреки: «Не понимаю, как можно быть противником модернизма, ведь это бессмыслица. Ведь слово «модерн» по-французски, допустим, означает «современный». Пушкинский «Современник» в переводе означал бы «Модернист».

В плохом переводе, хотелось бы добавить. Потому что у слов есть судьба. И слово «модерн», став термином, стало символом противопоставления сегодняшнего дня всему прошлому, символом отрыва его от всей массы истории культуры.

А что касается собственно современности, то что против нее можно возразить. Любой человек, в том числе и художник, который живет в жизни, живет в современности. Другой возможности жить у него нет. Если он видит, слышит и чувствует, а не выдумывает, он видит, слышит и чувствует современность. Это не принцип и не заслуга, а просто факт.

Все эти соображения пришли мне в голову снова во время демонстрации фильма и предпосланной ему речи киноведа, о которых я уже говорил. Несколько робея от возможности оказаться в числе отсталых (хотя, собственно говоря, может быть, это и не так плохо, если движение идет не туда), но свято помня, что гораздо лучше оказаться отсталым вследствие своей глупости, а не вследствие слепого примыкания к чужому мнению, которое ведь тоже может оказаться глупостью, я дерзаю изложить вместе с этими попутными мыслями свое впечатление от фильма.

Прежде всего хочу оговориться. Я вполне сознаю, что бывают произведения искусства, которые не сразу завоевывают себе широкую аудиторию, которые при появлении многим непонятны. Это не всегда самоцель, это может получиться и у художников, очень желающих быть понятными. Весь вопрос в том, что именно за этим скрывается, что — пусть впоследствии — будет понято людьми, а сегодня, как священный огонь, хранит умственная и духовная элита общества. В чем элитность фильма и что за элита стоит за ним?

О фильме Антониони «Затмение» я должен сказать прямо, что никакой элиты за ним не вижу. Ни в героях (это не обязательно), ни в образе автора — что необходимо.

Пересказать его содержание довольно просто, ибо предполагается, что суть его не в содержании, не в том, что действительно происходит, а в том, что скрыто, так сказать, между строк. В тонкости психологических нюансов.

Тонкость тоже вещь чрезвычайно лестная, интеллигентная и импонирующая имитаторам. Приятно сознавать себя тонким человеком, чувствующим то, что от других скрыто, но что вообще существенно. Впрочем, нет ничего более грубого, чем погоня за тонкостью. Тогда обращается внимание на такие подробности, на которые нет никаких причин обращать внимание — не только объективных, но и субъективных, единственно для ощущения собственной тонкости. И с верой в то, что раз это тонкость, то за ней что-то есть, потом отыщется само.

В центре фильма — судьба молодой женщины по имени Виттория. По замыслу авторов, она, повидимому, мятущаяся душа, которая ищет любви и места в жизни и не может этого найти в окружающей жизни. Она уходит от одного мужчины, потом находит другого, как будто бы влюбляется в него, но потом понимает, что и этот ей не нужен. Вот вкратце сюжет этого фильма. Его несложность и незамысловатость отнюдь нельзя считать его недостатком — в этот сюжет можно уместить самое различное содержание. Все зависит от того, что это за женщина и что за любовь она ищет.

Застаем мы героиню в очень трудный для нее момент — в то утро, когда она уходит от своего первого жениха. Авторы делают все, чтоб передать напряженность ситуации. Сначала на экране мы видим только лампу, потом книги, потом нервное лицо мужчины, который следит за чем-то. И только после этого мы видим женщину. Отдельно ее руки, ноги. Она стоит, ходит, открывает шторы. Ее снимают в разных ракурсах, на разных фонах. Иногда вместе с мужчиной. И все это в глубокой тишине, усиливающей нервную напряженность момента. Это длится долго, более двух минут экранного времени. Потом эта напряженность наконец выливается в вопрос: «Так как же, Рикардо?» И мы догадываемся, что речь идет о разрыве, что оттого такая нервная

напряженность, что этой женщине больше невмоготу. Так вот откуда эта медлительность в изображении переживаний — она уходит. Но почему она уходит, почему ей невмоготу?.. Впрочем, фильм только начался...

Рикардо никак не может привыкнуть к мысли о разрыве. «Что?» — беспомощно спрашивает он в ответ на вопрос Виттории. Но она знает — «что». Они уже говорили об этом ночью, она решила. «В последний раз, Виттория»,— просит Рикардо. Но это бесполезно. «Нет, Рикардо... Не надо... Не надо...» — говорит Виттория. И мы еще раз убеждаемся, что для нее это невозможно. Правда, мы по-прежнему не понимаем почему. Сущность переживания заслонена от нас пока общей нервозностью тона. Это ведь тоже эмоциональность. И передано это мастерски. И такое впечатление, что не зря все это. Теперь не понимаем, потом поймем.

Но этот трудный для Виттории разговор продолжается. «Скажи мне, что ты хочешь, и я все сделаю... Я тебе обещаю... Я сделаю все, чего бы мне это ни стоило... Мне страшно подумать, что будет, когда ты уйдешь и я останусь один... Я хотел, чтобы ты была счастлива...» — говорит Рикардо. Как будто это слова любящего человека. А вот ответ на эти слова: «Когда мы встретились, мне было двадцать лет и я была счастлива...»

Значит, была счастлива. Но мы до сих пор не знаем, в чем дело. Почему она перестала быть счастливой, почему этот интеллигентный, судя по внешним проявлениям — любящий (а как потом выясняется, и состоятельный) человек стал для нее таким невыносимым, что она просто рвется от него, как из душной клетки. Мы уже начали сочувствовать ей, веря в то, что этому, вероятно, есть причины, но мы их не видим.

И лишь много спустя мы понимаем, что здесь очень мастерски играется не суть, не судьба чувства, а только нервное состояние, которое передается нам как зрителям. А это состояние очень легко принять за чувство, сущность которого мы по грубости натуры пока не ухватили. Но это неправда. Ведь чувство содержательно, в нем проявляется весь человек со всем, что ему нужно, во что верит, на что надеется, с тем, что он вкладывает в это чувство. Человек, чувство которого мы восприняли и поняли, становится нам знакомым. Здесь же у нас знакомых пока нет. Мы присутствуем при семейной ссоре чужих людей, чувствуем нервозность обстановки, и только.

Впрочем, сцена еще не кончена. Дальше выясняется, что Виттория делала для Рикардо переводы каких-то статей (следовательно, он в них нуждался, а она тоже интеллигентный человек) и может передать эту работу другому, а если Рикардо не возражает, то доделать сама. Сказав это и услышав в ответ: «Ты именно это хотела мне сказать?» — она безуспешно пытается уйти от новой попытки Рикардо выяснить отношения. Ему, как и нам, пока ничего не ясно. Она отбивается: «До этой минуты нам удалось кое о чем умолчать... Зачем же ты меня заставляешь...» Рикардо почему-то пугает перспектива ее откровенности: «Нет... Ты этого никогда не скажешь... Ты ведь добрая...» «Для тебя у меня нет доброты»,— отрезает Виттория.

Чего боится Рикардо, мы никогда не узнаем. То ли у него есть какой-нибудь тайный порок, то ли ему просто страшно услышать прямое признание в нелюбви. Но в конце концов после всех «не знаю» (она вообще любит говорить «не знаю», это неоднократно подчеркивается, в этом ее тонкость и искренность, в этом, боюсь, и авторская позиция) он добивается этого признания. Она уходит.

Сцена как будто закончилась. Мы все время чего-то ждали, даже пытались сочувствовать. В чем у них все-таки дело? Чем вызваны такие сильные чувства, в которые мы так долго пытаемся проникнуть.

Мы этого не знаем. Она ушла. Мы видим, как она идет по какому-то зеленому району города. Опять разные ракурсы. Потом Рикардо догоняет ее на машине: «Я подумал, что... Извини, я даже не предложил тебя подвезти... Садись»,— говорит он, стараясь, чтоб это выглядело как ни в чем не бывало. Но она не поддерживает этого тона. «Рикардо, дай мне уйти». Тогда он провожает ее пешком. Он пытается затащить ее в тратторию, которая уже открылась (опять, чтоб отдалить прощание), но она отказывается. Наконец они доходят до ее дома — и она прощается. «И для меня эта ночь тоже была ужасной... Прости меня»,— произносит она на прощание. С одной стороны, фраза очень значительная, с другой — такие, наверное, всегда произносят в подобных ситуациях. Хотя, конечно, она должна что-нибудь чувствовать после всего, что было... Впрочем, что было? «До свидания — отвечает Рикардо, но тут же спохватывается:— Что я... Какие свидания, созвонимся... Нет, и не созвонимся... Будь счастлива». И на этом отношения кончаются.

Сыграно это, как и все в фильме, очень хорошо, на высоком уровне актерского мастерства. Только странный это все-таки высокий уровень — когда играют как будто точно, но игрой ничего

не раскрывают, играют тонко, но примитивные и поверхностные проявления. Сейчас они играли разлуку. Она — уходящую, а он — покидаемого. И это все, что мы о них знаем, несмотря на всю сложность изображения. Ни за кем из них для нас не стоит пока ничего — даже их собственные жизни. Они расстаются.

Впрочем, Рикардо появляется у этого дома еще раз, ночью — звать ее с тоской под окнами. Она не откликнется, а только позвонит его другу, попросит, чтоб тот помог Рикардо. Но друг выразит желание «помочь» самой Виттории. Вероятно, это должно подчеркнуть всю некоммуникабельность жизни — каждый занят самим собой и никому ни до кого дела нет. А в самом деле получается, что просто друзья у Виттории и Рикардо — свиньи. А свиньи всегда были и всегда будут «некоммуникабельны». Кроме того, шевелится недобрая мысль о том, что друзей мы себе выбираем сами... Вероятно, некоммуникабельность является трагедией совсем для других людей. Разумеется, достаточно было бы трагического ощущения автором этой некоммуникабельности. Но чтоб было так, ему пришлось бы более глубоко проникнуть в этих людей, дать нам почувствовать, что хоть живут они так, но могли бы иначе... Этого «могли бы» с лихвой хватило бы на любую трагедию.

Но здесь автор не интересуется сутью людей, и поэтому трагедия их нереализованных возможностей остается в лучшем случае (даже если она присутствует в фильме) риторической заявкой. Между героиней и авторами существует в этом трогательное единодушие — она не пытается дать себе отчет в смысле происходящего, а авторы тоже этим как-то не очень заинтересованы. Тут, конечно, был бы вполне законным вопрос: из-за чего, собственно говоря, возник этот фильм, но это было бы уже прямым вторжением в специальную область психологии творчества.

Итак, отношения с Рикардо кончены. Больше о них не будет почти ничего. Только перед самым концом фильма, отвечая на вопрос о том, понимали ли они друг друга с первым женихом, Виттория выскажется: «Пока была любовь, конечно, понимали, но там нечего было понимать...»

Значит, пока была любовь!.. Это очень интересное заявление. Значит, она (и вместе с ней авторы) считает, что здесь была любовь, а потом кончилась... Видимо, это должно нам что-то объяснить. Раз это так — значит все ясно и все наши вопросы излишни. Раньше любила, теперь не любит. Любовь была, теперь прошла...

А между тем слово «любовь» отнюдь не обозначает чего-то само собой разумеющегося, и если люди разлюбляют — значит нечто у них происходит, даже если они не понимают, что именно... Нечто такое, что касается всей их человеческой сущности и без раскрытия ее непонятно. То есть они сами могут этого не понимать, но художник, их изображающий, понимать это обязан — иначе он не раскроет ни самой любви, ни ее конца, ни того, зачем он о них заговорил.

Доказывая, что это слово не требует никакого раскрытия, обычно ссылаются на то, что когда влюбленный говорит своей возлюбленной «Я тебя люблю», никаких раскрытий не требуется. Но ведь и ему и ей известно (или кажется, что известно), что стоит за словом «я» и что — за словом «тебя». А этого вполне достаточно, чтоб понять, что в данном контексте значит «люблю». Без такого контекста это слово мертво: и в жизни и (тем более) в искусстве. Или имеет смысл скорее игривый, нежели какой-нибудь другой. В связи с этим мне вспоминается одна из героинь Ильфа и Петрова, которая просто не подозревала, что слово «любовь» может иметь и возвышенный смысл.

Было бы странно думать, что такое понимание этого слова, достойное (в облагороженном виде) мещанского романса, вполне удовлетворяет создателей такого ультрасовременного, такого интеллектуального и по приемам психологического фильма.

Впрочем, то искусство, которое само называет себя интеллектуальным, мне вообще несколько подозрительно. Иногда мне кажется, что это как раз то искусство, которое требует больше интеллектуальных затрат от зрителя (или читателя), чем от самого художника. Дескать, раз я тебе говорю — значит здесь есть смысл, а раз не видишь — сам виноват. Первым жрецом такого искусства был Тиль Уленшпигель, выдававший голые стены за гениальные картины, которые видны всем, кроме круглых дураков. И люди видели. Правда, сам автор, в отличие от современных интеллектуалистов, ничего на стене увидеть не пытался.

Часто приходится слышать смелую (лет пятьдесят уже смелую) мысль, что зритель должен быть соавтором произведения. В каком-то смысле это верно. Он должен (хотя слово «должен» тут не совсем точно, это автор должен) настолько проникнуться авторским восприятием, чтоб самостоятельно приходить к тому, к чему пришел автор. Но это происходит только тогда, когда автор — пусть даже не совсем осознанно, только эмоционально — к чему-то пришел. К чему-то, чем у него есть настоятельная необходимость поделиться.

Азбучная истина? Конечно. Большинство неудач в искусстве происходит от невозможности или неумения следовать азбучным истинам. Это самые трудные и недоступные истины в искусстве. Выучить их назубок еще не значит овладеть ими. Впрочем, это относится и ко всем простым истинам жизни. Их твердят нам с детства, но настает такой день, когда мы их вдруг начинаем понимать, когда жизнь (наша собственная жизнь) открывает их нам.

Итак, нельзя раскрыть любви, не раскрыв, чем живут, чем дышат любящие. Между тем в фильме за этим словом ничего не стоит: ни мечта, ни надежда, ничего определенного, разве что потребность занять себя чем-либо. Какие-то чужие, нераскрытые отношения, так и остающиеся чужими. Они случайно возникли и естественно исчерпали себя. Вот и все.

Такое толкование устраивает далеко не всех. Слишком значительно, слишком эмоционально все это показано. Не может быть, чтоб ничем не объяснялась эта пристальность взгляда, эта замедленность изображения...

И зритель — теперь настал последний срок ему вступать в пресловутое «соавторство» — или вообще отказывается что-либо понимать, или в соответствии с требованием интеллектуальности искусства начинает заполнять заданную авторами форму своим содержанием.

«В этом фильме говорится о том, что женщины намного тоньше мужчин и от этого страдают»,— сказала мне уверенно одна зрительница. Это толкование по ощущению глубины наиболее близко к моему, но опять такому ощущению глубины противоречит многозначительность формы.

Есть и более глубокие толкования: «В чем тут дело? А это не важно. Нужно сидеть и непосредственно воспринимать то главное чувство, которым наполнен фильм, не вникая в подробности». Это зритель серьезный, и спорить с ним трудно, поскольку он ничего не говорит. Может, действительно, воспринимал чувство, а может, просто сидел с серьезным видом. Чаще всего этот зритель что-то слышал об искусстве, но слышал явно недостаточно. Но он уверен, что знает все. И можно совсем перед ним заробеть, если б он мог ответить на простой вопрос: «А как же не вникать, если показывают, если тщательно выписывают каждое движение?» А раз показывают, то хочется знать, из-за чего сыр-бор загорелся. Поди знай, что гораздо непосредственней на что-то (на что именно?— ведь об этом по крайности объявить наперед надо) не обращать внимания. Это если даже не задавать ему более сложного вопроса о существе того чувства, которым, по его словам, наполнен фильм.

Слышал я и такое толкование: «Этот Рикардо, может, и не плох, но не для нее. Ей надо, чтоб ее любили, забывая весь мир, превращая ее саму в центр мира, а он так не может. И вообще — ей гораздо большего надо в жизни, ей с ним душно. Потому и рвется. На волю рвется».

Что ж, может быть, все так. А может, ей потому и душно, что она стала для него центром мира. Ведь это скучно — жить с человеком, для которого ты центр мира. Да и что это значит? Может быть, просто острота чувства? Ведь почти у всех любящих на первых порах бывает так, что они никого, кроме как друг друга, не видят. А потом острота проходит, и некоторые (кого ничего, кроме этой остроты, не объединяло) теряют друг к другу всякий интерес. Так что вполне может быть, что желание быть центром мира— это псевдоним желания вечной остроты, а это желание пустое и порожденное пустотой жизни, когда никакой другой остроты в жизни нет. Получается, что, с одной стороны, это «А он, мятежный, ищет бури», а с другой: «Только утро любви хорошо...» Так что желание это понятное, но не такое уж сверхличностное и сверхпоэтичное, как поначалу кажется...

Есть толкование и более простое: «Рикардо не мужчина, а ей нужен мужчина. А этот — унижается, плачет... Слаб он для нее...»

Что ж, это тоже вполне реально. Может, и впрямь здесь в основе всего тоска по мужчине-конквистадору, мужчине-завоевателю. Просто этому не очень соответствуют средства выражения. Если так, надо интрижку позанятнее, да и сексику бы побольше не помешало. И совсем бы тут ни к чему все эти замедленные изображения и вся эта пристальность. Но уровень понимания слова «любовь» соответствовал бы вполне...

Впрочем, завоеватель в этом фильме есть. В соответствии с требованиями современности этот конквистадор хорош собой, ездит в современных машинах — «фиатах» и «БМВ», выглядит вполне современно, а находит она его непосредственно на поле битвы современных конквистадоров — на бирже. Биржа выписана ярко и рельефно: светящиеся табло, безумные крики, ажиотаж, азарт, страх, надежда, острота: прозеваешь — проиграешь состояние, а может, и жизнь. Здесь бушует страсть, только не облагораживающая, не обогащающая душу, а стирающая ее, нивелирующая, сводящая все к одной безумной алчности. Здесь нужно иметь крепкие нервы, ясную голову и безжалостное сердце. Само по себе все это сделано замечательно. Но само по себе в искусстве любое достижение свидетельст-

вует о высоком профессиональном качестве. И только. А этого мало.

Среди людей, которых мы встречаем на бирже, —новая пассия Виттории — Пьеро, едва ли не самый человечный. На первый взгляд. А если присмотреться, он просто легче других обходится без всякой человечности. Он играет на бирже и помогает играть своим клиентам. Это его профессия. Если надо, он может подтолкнуть человека к краю бездны, что, как мы видим, он делает после того, как на бирже разражается катастрофа. Ничего ему не стоит оскорбить девушку, которая пришла к нему на свидание, причем оскорбить не как-нибудь, а остроумно и весело — его даже забавляет, что теперь она ему не нужна. Когда пьяный угнал его машину и с ней утопился, Пьеро думает только о машине, но никак не о том, что погиб человек. И это даже не жестокость, просто какая-то этическая тупость. Плевать ему на всех, а все, если б могли, плевали бы на него, но он не дастся. Вот вся его философия. Игра на бирже ему даже интересна. «Когда входишь в игру, это увлекает», — объясняет он Виттории. Законы волчьего мира, в котором он живет, кажутся ему совершенно естественными — правила игры. Он хорошо знает эти правила и проигрывает редко. Разве что всегда — жизнь. Но, собственно говоря, этого он не знает и никогда не узнает. Он чувствует себя—отчасти, только отчасти (мечтает быть им)— хозяином жизни. Но владеет он ею, так же как картиной, которая висит у него дома, не зная, что это такое. «Она всегда здесь висела», — отвечает он Виттории на вопрос о том, что это за картина. Он может только потреблять, воспринимать он уже почти не может. Да и не приучен.

Трудно оспорить реальность этого героя. Но он не столько жертва, сколько носитель торжествующего зла, он свой среди той стихии, которая превратила в тень человека мать Виттории, может быть даже — об этом мы можем только догадываться,— убила ее отца и превращает в ничто всех вокруг. То, что при этом в ничто превращается и сам Пьеро, не должно ничего менять в отношении к нему—ему это нравится. Он относится к тому типу героев, воздействие которых на жизнь и внутренний мир других людей важней и интересней их собственного внутреннего мира, то есть существенное в этом внутреннем мире ясней через внешнее изображение. (Разумеется, если художник не увидел в нем еще что-то, но этого в данном случае нет.)

Впрочем, внутренний мир Пьеро в картине изображается, так сказать, попутно — поскольку такой уж стиль. Важно то, что именно его выбирает высоко интеллигентная Виттория, уходя от «слабака» Рикардо. Первая их встреча происходит здесь же, на бирже, куда Виттория пришла навестить свою мать. Очень характерно показана эта встреча.

Внезапно по радио объявляется о том, что один из дельцов умер от инфаркта. Его память предлагают почтить минутой молчания. Биржа замирает. Виттория случайно оказывается рядом с Пьеро. Вот какой разговор мы имеем основания считать их первым разговором.

«П ь е р о. Целая минута... С ума можно сойти.
В и т т о р и я. Ты знал его?»

«Ну разумеется,— отвечает Пьеро. И продолжает — опять о своем: — Здесь каждая минута стоит миллиарды».

И все-таки обстановка вокруг такая, что зритель хотел бы видеть в этом разговоре зарождение чувства. Он видит двух как будто еще живых молодых людей, которые как-то выделяются среди этого нечеловеческого рева, кому ж еще сочувствовать. И потом для чего-то же рассказывается так подробно эта история, что-то же должно открыться в героине. А где же этому раскрыться, если не в любви. Зритель ждет любви.

Второй раз Виттория встречается с Пьеро на той же бирже в момент катастрофы, когда она только что узнала, что разорилась ее мать. Успокоив мать тем, что «на бирже все случается: взлеты, падения, это нормально», и объявив ей, что она не может видеть мать «в таком состоянии», Виттория отыскивает Пьеро. «Это очень страшно, то, что произошло? Это непоправимо?» — наивно спрашивает она у него, как у понимающего человека. «Все поправимо, если есть деньги...— резонно отвечает ей Пьеро,— но для многих это полная катастрофа». «А для моей матери?» — любопытствует Виттория. Выясняется, что мать потеряла миллионов десять, но — устало добавляет Пьеро — это ничто по сравнению с тем, что потеряно сегодня во всей Италии... Это усталость человека, пережившего самум. Но и уцелевшего в этом самуме. Потом они отправляются вдвоем завтракать. После завтрака Пьеро провожает Витторию домой, и мы видим их обоих у нее дома. Там происходит один знаменательный разговор. «Вот чего больше всего на свете боится моя мать... нищеты»,— говорит Виттория, рассматривая фотографии. «Все этого боятся»,— отвечает Пьеро. «А я об этом не думаю, как и о том, чтобы разбогатеть»,— заявляет Виттория. Не правда ли, поэтично?

Никакого развития, никакого продолжения этот разговор не имеет.

Итак, наша героиня не думает ни о нищете, ни о богатстве. В этом еще нет ничего плохого. «Два на земле у меня врага. Два близнеца неразрывно слитых — голод голодных и сытость сытых», — писала когда-то Марина Цветаева, и ее никто еще не осуждал за это. Но у нашей героини все это имеет совершенно другой смысл. Она ведь на протяжении всего фильма не думала не только о нищете и богатстве, но и вообще о чем-либо. Так что ее отрешение от земных забот не вызвано никакими высокими причинами. Просто птичка божия не знает и не хочет знать никаких забот. Вполне возможно, что высокая экономическая конъюнктура делает такую беззаботность безнаказанной. Но поэтичной она от этого не становится. Наша героиня не любит биржи только за то, что это слишком суетливое и беспокойное место, а ей гораздо приятней ничего не делать, то бишь искать любви. Правда, нам известно, что она что-то где-то переводит, но об этом только заявлено, никаких следов этой работы ни на ее личности, ни на ее быте не отпечаталось. Только однажды, точнее накануне вечером, попав случайно в гости к женщине, которая долго жила в Кении, и увидав там фотографию горы Килиманджаро, она прошепчет не без некоторой просветленности: «Да... Снега Килиманджаро...» Из чего как будто должно следовать, что она знакома с Хемингуэем. Но если вспомнить, что этот рассказ один из самых беспощадных к себе и трагических рассказов Хемингуэя, то есть что эта просветленность при воспоминании об этом рассказе явно излишня, то можно начать думать, что она об этом рассказе только слыхала или знает только название. Вообще этой бесхитростной встрече трех женщин иногда придается слишком большое значение. Она, мол, доказывает, что Виттория все-таки способна к общению. Безусловно, способна. И именно на этом — кстати говоря, совсем неплохом, вполне человеческом уровне. Только неясно, почему у нее этого нет (у других ведь есть) и почему весь фильм (и все ее поведение) намекает на то, что ей нужно нечто более высокое и сложное. Откуда в ней такая претензия, которая ощущается (и раздражает) все явственней и явственней? Неясно. Впрочем, если б этот фильм не намекал — что бы он делал?

Но фильм еще не кончен. К тому же только что началась любовь. А любовь может проявить в ней нечто, о чем мы и не подозреваем, всему миру известна преображающая сила любви. Может быть, что-нибудь все-таки произойдет?

Но ничего не происходит. Фильм по-прежнему посвящен внутренней жизни, хотя именно внутренней жизни у героев нет. Как и раньше, играются элементарные сиюминутные проявления не очень выразительных эмоций.

Вот из канала вытащили машину вместе с утопленником. Долго видна его рука, которая свесилась за борт. Но Пьеро, как уже сказано, на это плевать — у него машину сломали, он убыток терпит. Впрочем, лучший выход — продать машину. Его очень радует, что он нашел этот выход. Укоризненно его слушает Виттория и... вечером сама звонит ему и влюбленно вслушивается в звучание его голоса. Не правда ли, романтично. А назавтра она раньше его приходит на последнее состоявшееся свидание. Так что ее отношение к его бесчеловечности и все с этим связанное — это в ней не более чем девичий стыд — ничего в ее жизни не произошло и не происходит.

Дальнейшее воспринимается, как одно последнее свидание, хотя таких свиданий по меньшей мере три. У Пьеро дома, «на природе» и в конторе. Это, конечно, сделано специально. Ибо любое из этих свиданий может оказаться последним — встречаться нет причин и сейчас — и непоследним — почему обязательно сегодня это должно им надоесть?

Итак, это свидание. Смеясь, шутя, передразнивая встречных и встреченных раньше, они в конце концов приходят к Пьеро — так захотела Виттория. Смелая она женщина. Но, с другой стороны, свобода любви, никакой особенной в этом смелости, пожалуй, и нет. Правда, пока у нее любви еще и не было, зато свободы — вдосталь. Неужели об этом мечтали люди, которые веками боролись за свободу чувства?

Впрочем, может быть, что-нибудь произойдет, что-нибудь вспыхнет? Нет. Не вспыхивает. Виттории как будто хорошо с Пьеро, но замуж она за него не собирается. Вот если б она его любила чуть больше — другое дело. А так — она еще не соскучилась по замужеству. И опять на все вопросы те же «не знаю», что и в начале фильма. И как вывод: «Почему люди задают друг другу столько вопросов? Мне кажется, для того чтобы любить, не обязательно знать друг друга». В данном контексте, это значит — не обязательно интересоваться друг другом, можно оставаться друг другу равнодушными, пользуясь любовью... Нет, у этой тонкой девушки представление о любви такое, что фильм о ней надо ставить веселей. Такой, чтоб и психология была (в меру) и чтоб публике было на что посмотреть...

Но мысль развивается. «А может быть, вообще не стоит любить?» — спрашивает Виттория. О чем теперь речь, непонятно. Она и так никого не любит. Видимо, это тоска по любви. По какой? Не чувствуется, что именно теперь она

пришла к таким грустным мыслям. И тупика не чувствуется. Это у кого-то тупик. А у нее — свобода. Скорее всего за любовь и потребность любви она принимает потребность как-то занять себя.

Прощаясь, они договариваются встретиться еще и... не встречаются — оба догадываются, что им это ни к чему. Он опять кладет все трубки на телефоны (он их снял на ночь, и, кстати, само по себе включение телефонов не есть еще трагический символ возвращения из любви, как это здесь, по-видимому, должно пониматься, — ведь с приходом ночи их можно опять выключить), а она уходит неизвестно куда. Пусто на месте их встречи. А из бочки, стоящей у недостроенного дома, вытекла вся вода. И щепка, которую Виттория бросила сюда, загадав, и из-за которой столько раз заглядывала в эту бочку, теперь лежит в грязи на дне. Очень чувствительно и символично, но ни содержания, ни чувства эти эмоции не добавляют.

Думается, что фильм этот, в отличие от бочки, с самого начала ничем наполнен не был, и эта символика к нему не относится.

В фильме очень много нервно напряженных сцен — должно работать настроение. Но ведь настроение работает только в том случае, если за ним стоит отношение, когда это не просто вольный полет нервов. В противном случае оно только заслоняет чувство и содержание.

Женщина, которая никуда не стремилась и ничем не жила, ни к чему не пришла и ничем не стала жить. Вот содержание фильма. Разумеется, бывают такие женщины, разумеется, — особенно в наше время — случаются такие истории, разумеется, им никак не заказан путь на экран. Но привлекать к ее несложной психологии такое пристальное и напряженное внимание не было, на наш взгляд, никакого художественного смысла. Если она и мучится, то только оттого, что досуг у нее есть, а заполнять его она не научилась, что свобода чувства ей доступна, а само чувство — не очень. Это тоже может быть трагедией, но вряд ли трагедией поэтической. Собственно говоря, эта женщина ничем не очаровывается, ни в чем не разочаровывается, ни за что не болеет и поэтому ничем не интересна. О ней можно писать, ее можно показывать, ибо в ней, как и в каждом, — душа человечества. Но она отнюдь не концентрация этой судьбы. И давать замедленное изображение ее переживаний — значит делать картину скучной. Не труднодоступной, а именно скучной.

В фильме есть такой эпизод. Виттория и Пьеро встречают красивого парня, вызывающего восхищение Виттории. А красив этот парень в основном тем, что он куда-то идет мимо них, что ему куда-то надо. А ведь ни Виттории, ни ее знакомым никуда не надо и никогда не надо было.

Вот с этим парнем может что-нибудь случиться, он может победить и может потерпеть поражение, может измельчать, может возвыситься. Этот парень, занимающий так мало места в фильме, является исчерпывающим доказательством того, что остальные герои занимают в нем непропорциональное место. Нельзя показывать трагедию некоммуникабельности на тех, кто вообще не очень нуждается в общении, у кого вместо потребностей — претензии.

Существует мнение, что раздражение, которое вызывает Виттория, входит в замысел авторов — дескать, вот во что превратило общество человека. Может быть, и так, но ведь у меня раздражение вызывал не только ее образ, но и авторская позиция, но и такое пристальное внимание к ней. И вообще, это болтовня, что если вещь вызывает споры, то она о б я з а т е л ь н о хорошая; споры по вопросу, о чем фильм, могут вызывать и неопределенность замысла, его непродуманность, невыношенность, невыясненность...

Еще недавно итальянское кино действительно сказало новое слово в искусстве. Хорошо, что теперь оно пытается сделать дальнейшие шаги вперед. Но это не значит, что каждый шаг обязательно должен быть удачен или что он обязательно будет в п е р е д.

Новое слово в искусстве говорится не каждый день, хотя это и не очень удобно для прессы, которой каждый день нужны новые сенсации, новые с л о в а. Нужны они и тем, которых подогревает все только новое. Однажды один гость нашей страны спросил у меня: «Скажите, почему во многих московских квартирах висит портрет Хемингуэя? — И добавил с гордостью: — Для нас Хемингуэй — уже пройденный этап». А я подумал: «А уж Толстой или Диккенс для таких, как ты, вообще старье...»

Утверждают, что итальянское кино стало другим потому, что изменились условия жизни, что больше нет той бедности и неустроенности, которая вызвала к жизни неореализм. Такие рассуждения всегда подозрительны — может быть, все это исчезло, а может — перестало замечаться. Но если даже исчезло, то что-то же появилось взамен, чья-то душа все равно требует счастья и пусть смутно, но чувствует, что это такое — счастье, дружба, любовь, кому-то без этого действительно плохо, даже если он и не сознает этого.

Но видеть, понимать и чувствовать это очень трудно, для этого обязательно (пусть за сценой) нужно ощущать масштабы и черты всей жизни,

а также себя — не сдавшегося в этой жизни, других людей, близких тебе и далеких. Это нужно даже для самого интимного и камерного фильма.

Как бы совершенно ни оформлялся душевный полуфабрикат, какими бы точными средствами ни был бы он передан в словах или на экране (а он ведь, кроме того, ведет и к произвольному сочинительству)—он не может лежать в основе произведения искусства, не может быть победой духа. А когда обходятся без этой победы — пусть даже и утверждая, что это лишнее (птица может и не летать, но тогда она — курица), — можно только позволять каждому фантазировать на свои темы, никому ничего не давая. Это может быть очень занимательно, это дает поводы для споров и толкований, но все это до тех пор, пока кто-то (не обязательно кто-то другой) не прорвет пелену отчуждения и некоммуникабельности и не вырвется к поэзии, к людям. Но, как уже сказано выше, это бывает не каждый день.

Работать же в искусстве без попытки прорвать эту стену, касаться отчуждения и некоммуникабельности «изнутри», не вырвавшись из их плена и как бы растворяясь в них с бессмысленной целью «отразить» (что подчас приводит к эстетизации этих явлений, то есть к тому, что бесконечно малое подается как бесконечно большое, а уродливое как прекрасное) — значит заниматься имитацией не только в смысле чисто художественном, но и в просто человеческом — имитацией деятельности. Это — в лучшем случае — все равно, что судорожно ловить губами воздух, не ощущая духоты или в холодный зимний день мечтать о прохладе.

...В заключение мне хочется поговорить о тех сокращениях, которые сделаны в прокатном варианте этого фильма — единственно доступном широкому зрителю. Они не меняют моего отношения к фильму, не делают моих претензий к нему жестче, но я не могу не заметить, что сделаны эти сокращения топорно и бестактно, ничем не объяснимы (кроме «делового» соображения о том, что полный вариант демонстрируется 123 минуты, что минут на 10—15 превышает максимально допустимую по нормам длительность) и явно вредят фильму. Из-за этих сокращений непонятно до конца социальное положение Пьеро (выброшена реплика, где оно проявлено ясно), многое теряется в сцене вечеринки трех женщин (например, «африканская тема») и т. д. Кроме того, полностью выброшена сцена полета — когда муж подруги катает Витторию на самолете — одна из лучших и талантливейших сцен в фильме, его музыкальный замысел, который можно не принимать, но разрушать который нельзя.

И если я отношусь отрицательно к этому фильму, то отношусь я плохо прежде всего к его замыслу, особенно к тому, что он музыкальный. Но что это означает?

Как я понял, состоит эта музыкальность в том, что сами образы людей, мотивы их поступков, содержание их характеров даже сюжет имеют (в лучшем случае) только второстепенное значение. Они только должны создавать общее настроение — их гамму, баланс, которые и составляют суть фильма, в которых и содержится все. Короче говоря, для того чтобы любить, зачем понимать.

Но дело в том, что—простите за банальность—кино все-таки не музыка. В музыке нет зрительного ряда, нет диалогов и поэтому не возникают сами собой примитивные вопросы: «а кто это?», «а почему он это?» и т. д., которые все же требуют ответа. Кроме того, в качестве музыки кино всегда будет уступать музыке, да и зачем кинематографу быть музыкой, когда музыка уже есть без него?

А в данном случае такое музыкальное выражение замысла служит вольно или невольно опоэтизированию душевной бедности, то есть того, что, как уже говорилось, поэзией быть не может, что по своей сути не поэзия. В этом смысле сокращенный вариант, отчасти разрушающий невольно и своевольно этот музыкальный замысел, только обнажает суть фильма.

Я глубоко убежден, что этот замысел и стал музыкальным оттого, что не хватило выношенности и проясненности, от веры в то, что незнание есть особый вид знания, а отсутствие чувств — особый способ чувствовать. Когда человеку неясны собственные мысли, он говорит сбивчиво и темно. Это честней, чем уверенно говорить, ничего не зная. Но это все-таки не вид красноречия.

Отчасти степень талантливости определяется степенью выразительности. Если так, то, несмотря на отрицательное отношение к фильму, я не могу не признать его очень талантливым. Это относится и к режиссеру, и к актерам, среди которых есть такие звезды, как Моника Витти, Ален Делон и Франсиско Рабаль, не нуждающиеся в рекомендации, и к работе оператора. Жаль только, что этот талант ушел на частности, в лучшем случае — на воспроизводство того, с осознания чего только начинается работа художника, на воспроизводство того, что еще надо понять и преодолеть, к чему еще надо о т н е с т и с ь, для того чтобы вырваться к поэзии. Можно спорить о том, стоит ли и в какой степени стоит перекладывать на плечи зрителя (или читателя) понимание и объяснение жизни, но уже прорываться к поэзии должен сам художник. Для этого он и существует. А если нет, то для чего еще?



АНГЛИЯ

Замораживание цен и зарплаты в Англии отзывается самым плачевным образом на судьбе английской кинопромышленности. В банках практически невозможно получить ссуду для создания фильма. Волей-неволей продюсерам приходится обращаться за помощью к американским финансистам. Вот почему собственно английский фильм — все сокращающаяся статья британского экспорта. Прокат английских фильмов приносит доход главным образом тем, кто их финансирует.

Где же выход? Национальная корпорация по финансированию фильмов пока может предложить только создание английского консорциума, который имел бы своих представителей в Америке.

●

Прошло уже несколько месяцев со дня окончания Венецианского фестиваля 1966 года, однако, полагаем, читателям будет небезынтересно познакомиться с высказываниями о самом фестивале и о некоторых из показанных на нем фильмах, принадлежащими перу Питера Бейкера, одного из виднейших английских кинокритиков, главного редактора журнала «Филмз энд филминг».

Бейкер утверждает, что за последние годы фестиваль все более и более теряет свой престиж. Этому способствуют, по его словам, и многочисленные организационные неполадки и не всегда удачный выбор фильмов. Так, автор выражает недоумение по поводу того, что для открытия фестиваля дирекция выбрала американский фильм «Дикие ангелы», который он называет «бесчестным, антиобщественным», и наряду с этим не допустила к показу два чехословацких фильма, высоко расцененных многими кинокритиками. В то же время решено было допустить к конкурсу шведский фильм «Ночные игры» (режиссер Мэй Цеттерлинг), который впоследствии был сочтен слишком эротическим для показа его зрителям, и на просмотр были допущены только профессиональные кинокритики. «Я не пошел смотреть фильм мисс Цеттерлинг,— продолжает автор, — отказавшись участвовать в мероприятии, проводимом в столь истерической обстановке».

Значительное место уделяет Бейкер анализу американского фильма «Дикие ангелы» (режиссер Роджер Кормен). В фильме, как известно, рассказывается о похождениях группы фашиствующих юнцов. Картина изобилует садистически-жестокими сценами и рисует явления, которые, вероятно, действительно имеют ныне место в жизни США, но автор ее, по словам критика, «не пытается решить или хотя бы исследовать какую-либо проблему... Для умственно развитого зрителя смотреть на происходящее в этом фильме столь же интересно, как наблюдать за мухами, копошащимися в свежих экскрементах». «Беда фильма Кормена,— продолжает Бейкер,— в том, что он онанистичен... Я не решился бы протестовать, если бы цензура не допустила этот фильм к публичному показу».

На фестивале было немало фильмов, основное содержание которых составляли смакуемые или, в лучшем случае, бесстрастно показываемые авторами пороки и извращения. Фильм Робера Брессона «На удачу, Бальтазар!» не принадлежал к такого рода произведениям, но, иронически замечает Бейкер, в общем «контексте» фестиваля казалось бы вполне естественным, если бы ослик «решил переспать с женой своего владельца».

«Нисколько поэтому не удивительно,—продолжает автор,— что после десяти дней, полных извращений и претенциозности, русский фильм... был воспринят как глоток свежего воздуха».

Рассказав о содержании фильма «Первый учитель», Бейкер далее пишет:

«Подлинная сила фильма в том умении, с которым режиссер сообщает драматизм простому и обыденному, не впадая при этом ни в нравоучительство, ни в сентиментальность... Фильм является художественным произведением, но с начала и до конца, за исключением, возможно, лишь легко прочерченной любовной линии, обладает той силой воздействия и захвата, которая свойственна лучшим документальным фильмам».

Положительно отзывается Бейкер и об испанском фильме «Поиск» режиссера Анжелино Фонса. Герой фильма — юноша, ведущий полную лишений жизнь и становящийся в конце концов преступником. Действие датировано 1900 годом, но, по словам Бейкера, нет никаких сомнений, что имеется в виду сегодняшняя Испания с ее «отсутствием возможностей и повсеместной нищетой». Критик высоко оценивает исполнение центральной роли молодым французским актером Жаком Перреном и полагает, что от постановщика этого фильма можно ждать многого.

БОЛГАРИЯ

На обложке журнала «Киноизкуство», который открывается статьями о проблеме героического в современном кино, воспроизведен кадр из нового, еще не вышедшего на экраны фильма Владислава Икономова «Молчаливые тропы». Двое юношей в полувоенной поношенной одежде застыли на лесной поляне, как будто вслушиваясь в звуки отдаленного боя или отрывистые команды приближающейся погони. В фильме в наши дни те же люди придут на поляну, где стояли двадцать лет назад, и бойкая компания молодежи покорно соберет сумки и уступит им облюбованное место, потому что это партизаны, и действительно, они пришли сюда первыми. Фильм утверждает партизана как наиболее яркую романтическую фигуру недавнего прошлого.

На первой странице того же номера писатель и сценарист Эмил Манов призывает изведать еще не исследованные болгарским кино области героического: «А героизм морального подвига житейских будней! Героизм, который не предполагает непосредственного риска жизнью, но требует проявления нравственной силы, продолжительного самопожертвования, драматизма или трагизма борьбы за человека против прошлого или низких стра-



стей! Например, героизм ученого, который всю жизнь борется за истину, героизм матери, любви, солидарности!»

Необходимость новой эстетики теоретически обосновывает в своей статье в том же номере журнала критик Любомир Тенев.

НОРВЕГИЯ

В творчестве крупнейшего норвежского режиссера Арне Скоуена на протяжении многих лет доминируют две в равной степени волнующие его темы. Одна связана с аналитическим исследованием героики движения Сопротивления, его нравственных истоков и органически перерастает в тему гнетущей бездуховности современного буржуазного общества: таковы его картины «Вынужденная посадка», «Окружение», демонстрировавшиеся в СССР фильмы «Девять жизней» и «Холодные следы». Другой цикл его работ посвящен «трудным детям», в судьбах которых отразились уродливые противоречия социальных и этических норм «общества всеобщего благосостояния». Эти две линии как бы слились воедино в новом фильме Скоуена «Сторожевые». Сценарий написан им в содружестве с известным писателем Юханом Богеном. Действие начинается с исчезновения нескольких подростков из благополучных мещанских семейств. Полиция обнаруживает их за городом, на ферме инвалида войны, легендарного героя Сопротивления Харальдсена. Дети категорически отказываются вернуться по домам: они впервые встретили настоящего Человека, жизнь которого исполнена смысла, в небогатом доме которого они нашли искреннее сочувствие, понимание, обрели естественную полноту существования. Конфликт обостряется во время судебного процесса, который затеяли разгневанные родители против сбившего их детей «с истинного пути» Харальдсена. Фильм стал предметом серьезных дискуссий на страницах молодежных и педагогических изданий, в школах и клубах.

ПОЛЬША

Военная комедия — не редкий гость на польских экранах. Достаточно вспомнить такие фильмы, как «Где генерал?» и «Итальянец в Варшаве». Теперь режиссер Богдан Поремба приступает к съемкам картины «Безумная ночь» (по сценарию Здислава Скowроньского) о веселых приключениях трех юных партизан — венгра, поляка и словака — в том месте Польши, где сталкиваются в горном ущелье границы трех государств.

●

«Брак по-итальянски» стал началом целой семьи «браков по...» — гречески, японски, американски. Пришла очередь и браку по-польски. Картину об этом снимает режиссер Влодзимеж Хаупе, поставивший некогда с Халиной Белиньской комедию «Счастливчик Антони», а затем изменивший комедии и снявший драмы «Костюм почти новый», «Слово имеет прокурор». Но сейчас Хаупе вновь возвращается к жанру, которым он, в прошлом известный мультипликатор, дебютировал в игровом кино.

Их пятеро, героев «Брачного справочника»,— мужчина и четыре женщины. Элегантный молодой врач, его супруга-редактор, возлюбленная — ловкая, хорошенькая женщина, пожилая и обстоятельная теща и просто девушка, симпатизирующая пану доктору. И каждая из женщин, разумеется, одержима лишь одним стремлением —сохранить домашний очаг. И это совпадает с замыслом режиссера, иронически исследующего современную польскую семью, ищущего пути ее оздоровления.

Режиссер не дает рецептов, да и какие могут быть рецепты у кривого зеркала гротеска и пародии, как определяет свой фильм Хаупе. И диапазон комедийных приемов будет необыкновенно широк. Интересна конструкция будущей картины — она задумана, как переплетающиеся монологи действующих лиц, пяти сторон в споре на темы брака. И еще одно — фильм задуман как черно-белый, а сцены мечтаний будут сняты в ярких, локальных красках. Снимает картину оператор Тадеуш Вежан. В главных ролях— Алина Яновска (редактор), Анджей Лапицкий (муж), Ирена Карель (возлюбленная), Барбара Людвижанка (теща).

Режиссер Казимеж Куц закончил работу над новым художественным фильмом «Если кто знает...». В главных ролях Зофья Мерле и Эдвард Любашенко





●

На закончившемся недавно фестивале детских фильмов в Венеции одну из премий Льва святого Марка получил фильм польского режиссера-дебютанта Иеронима Пшибыла «Познанские соловьи». Сейчас режиссер заканчивает свою вторую картину— «Завтра в Варшаве»— приключенческий фильм о летчиках польского воздушного флота. Фильм рассказывает о первых годах восстановления гражданской авиации после войны.

Сюжет фильма — воспоминания старого уже летчика Стефана, рассказывающего своим ученикам о тех днях, когда ему и его коллегам приходилось летать на дряхлых американских машинах, готовых в любую минуту развалиться в воздухе.

«Стефан считает,— говорит режиссер картины,— что в то время когда современная техника не помогала человеку так широко, как сегодня, профессия летчика вырабатывала самые ценные человеческие черты: самообладание, четкость мысли, изобретательность... Это была профессия романтическая, зачастую требовавшая героизма, самопожертвования и готовности на все... Мы хотим, чтобы наша картина была фильмом «для молодежи от девяти до девяноста», чтобы каждый нашел в ней кое-что для себя: молодые — приключения, взрослые — тему для размышлений и сравнений собственного поколения с нынешним...»

Оператор фильма Станислав Лот. В ролях — Мечислав Каленик и Мечислав Чехович.

США

«Разорванный занавес» — юбилейный, пятидесятый фильм Альфреда Хичкока, и, кажется,— констатирует кинокритик Джон Коулмэн (английский еженедельник «Нью стейтсмен») — мэтр фильма ужасов почил на лаврах.

В «Разорванном занавесе» Майкл Армстронг (Пол Ньюмен), молодой ученый, специалист по ядерной физике, и его невеста-ассистент (Джули Эндрюс) бегут в ГДР. Конечно, на самом деле Армстронг вовсе не замышляет измены Америке и его побег продиктован стремлением узнать кое-какие секретные сведения. Безусловно, его предприятие увенчивается успехом. По отзыву Джона Коулмэна, пятидесятое творение Хичкока — «смесь невероятного и невозможного». Более осторожен в оценке Гордон Гау, но и он недоумевает над «блюдом», приготовленным «главным поваром».

●

Режиссер Энтони Манн знает толк в вестернах. Он нисколько не удивился, когда «Филмз энд филминг» среди лучших вестернов назвал его ленту «Сид». Герой народного испанского эпоса, по мнению Манна, великолепный образец «вечного» ковбоя. Но почему режиссер не ищет вдохновения на американском Западе— традиционном «поставщике» интересующих его сюжетов? Дело в том, что классика имеет в глазах Манна одно неоценимое достоинство: она дает ему уже готовые сценарии. Теперь благосклонное внимание постановщика привлек «Король Лир».

●

Известному писателю Альберту Мальцу, занесенному в «черный список» прогрессивных режиссеров и сценаристов во времена Маккарти, был на долгие годы объявлен бойкот. Ни один режиссер не осмеливался заключить с ним контракт из боязни быть заподозренным в «прокоммунистических настроениях».

По сообщению журнала «Филмз энд филминг», Мальц наконец получил работу в Голливуде. Он участвует в создании исторического фильма «Скалаваг». Постановщики Керк Дуглас и Малколм Стюарт.

●

Английский журнал «Филмз энд филминг» — одно из немногих критических изданий на Западе, где фильмы оцениваются не только с учетом их художественных достоинств, но и общественной значимости. Пример этому — рецензия Реймонда Дэрната на новый американский фильм «Охота» (режиссер Артур Пенн), опубликованная в октябрьском номере журнала.

Дэрнат утверждает, что фильм «Охота» (сценарий Лилиан Хеллман по роману Хортона Фута) рассказывает о действительно существующей ситуации в Америке наших дней, о том, что в стране царит дух насилия и бессердечности.

Побег из тюрьмы Баббера Ривза (Роберт Редфорд) вызвал в маленьком южном городке бурю низменных, эгоистических страстей и страха. Жена Ривза Анна (Джейн Фонда), изменившая ему с сыном местного магната (Джеймс Фокс), боится мести. Мэр городка, замешанный в преступлении Ривза, опасается разоблачения. Честолюбивый магнат (Э. Дж. Маршалл) желает, чтобы ему во всем подчинялся независимый и честный шериф (Марлон Брандо)...

В кульминационном кадре фильма трое невинных людей бегут, лавируя, по огромному кладбищу старых автомобилей. А за его пределами городские хулиганы рыщут в поисках своей жертвы. Так как это сбежавший из тюрьмы заключенный, они предвкушают заслуженное, по их мнению, удовольствие от расправы с преступником. Слоняющиеся здесь же юнцы забавляются, бросая сигнальные ракеты в беглецов. Другие швыряют облитые керосином, горящие тряпки. Сцена напоминает апокалипсическое видение, полотно Иеронима Босха...

Дэрнат отмечает скомканность финала картины, что несколько ослабляет ее драматическое звучание. Его не удовлетворяет также, что тема «моральной распущенности общества» раскрыта главным образом в осуждении «неверности жен и пьянства мужей на вечеринках», хотя фильм и обнажает до некоторой степени «лицемерное сосуществование внешней респектабельности с глубокой безответственностью и, с другой стороны, боязливого цинизма со злорадной жестокостью».

●

Фильм «Американская мечта» (режиссер Роберт Гист) — весьма свободная экранизация нашумевшего романа Нормана Мейлера. Роль Стивена Роджека —



в прошлом конгрессмена, а ныне университетского профессора и телевизионной знаменитости — исполняет Стюарт Уитмен, его жены, которую он убивает,— Элинор Паркер. По отзывам американской прессы, Паркер создала великолепный образ «исчадия ада» — женщины извращенной, жестокой и циничной. Но убийство совершается вскоре после начала фильма. Потом зритель остается почти один на один с Уитменом. А это не очень интересно, так как актер, по словам рецензентов, занят главным образом тем, что весьма бесталанно уподобляет героя фильма автору романа, известному своим эксцентрическим образом жизни.

«Американская мечта» (роман) — произведение социальное, рассказывающее о судьбе американского интеллигента, потерявшего веру в принципы демократии, добра и справедливости. Зритель же получил кинодетектив, полицейскую картину. «Норман Мейлер, — пишет один из рецензентов, — пытался сказать... нечто значительное об американском обществе, но Мэнн Рубин, сценарист, свел все к очень простой посылке: попав в переделку (убийство жены!), найдите хорошего адвоката!»

ФРАНЦИЯ

Фестивалем Луи де Фюнеса называют рецензенты фильм Жака Бенара «Большой ресторан», который был бы второразрядной поделкой, если бы не искусство центрального исполнителя. Луи де Фюнес играет здесь владельца ресторана, ошибкой втянутого в головокружительную политическую интригу —с покушением на главу государства, с погонями, перестрелками и т. п. Фильм, как пишут о нем, «предлагает зрителю кусочки Хичкока под фарсовым соусом».

●

Среди картин, принесших наибольшую прибыль прокатчикам, «Простак», знакомый советской публике по Московскому кинофестивалю 1965 года. Сейчас режиссер Жерар Ури и актер Бурвиль повторили опыт своего экранного содружества. Их новый фильм называется «Дальняя поездка». Погоня— вечный козырь кинозрелища, а здесь у режиссера полна рука козырей: погоня за погоней, безостановочно весь сеанс... Жерар Ури пояснял, что образцом себе он ставил ритм и комическую событийность мультипликационных лент.

Действие происходит во время прошлой войны. Самолет союзников, бомбивший Рур, на обратном пути подбит прямо над Парижем. Экипаж спасается на парашютах. Один из авиаторов приземляется в зоопарке, точнехонько в бассейн с моржами. Другой зацепляется стропами за строительные леса — притом что ремонтирующееся здание не более не менее как немецкая комендатура. Третий спускается на крышу Гранд-Опера, где как раз дирижер (Луи де Фюнес) репетирует с многочисленнейшим оркестром. Короче говоря, все приземляются на территории кинокомедии, полной неожиданностей, забавных положений, шутовства и т. п.

И вот мирные парижане — дирижер и маляр, которого играет Бурвиль, — вынуждены стать героями и спасать летчиков, увозить их подальше. При этом комический рок всякий раз приводит беглецов, в какой бы город они ни попали, прямым ходом в немецкую комендатуру, откуда им предстоят все более замысловатые побеги.

Критик «Фигаро литерер» замечает, как заботливо восстановлен в этом фарсовом фильме вещественный мир сорокового года. Жерар Ури собрал целый автопарк грузовиков с газогенераторами, работающих на чурках, велосипедов-такси и т. п., обучил участниц массовок ходить на деревянных подошвах... «1940 год — это уже история... Женские костюмы с квадратными подложенными плечами уже лежат в той же костюмерной, где мы берем камзолы и рапиры трех мушкетеров...»

Однако порой эта несколько чрезмерная поспешность, с какой былое отодвигается в глубь истории и становится материалом самых вольных истолкований, заставляет насторожиться. Рецензируя фильм аналогичного толка, «Мартен — солдат» Девиля, газета «Юманите» напоминает, что у художника должно сохраняться чувство меры и чувство памяти. Похождения актера плохонькой провинциальной труппы Мартена, который чуть ли не решает судьбу битвы за Францию и чуть не расправляется лично с Гитлером, вся эта серия кви-проко, мило разыгранная Робером Иршем, все-таки довольно странно смотрится в дни, когда вышли из тюрьмы Бальдур фон Ширах и Шпеер. Полно, так ли давно все это было на самом деле?.. Так ли все забылось?..

●

В дни, когда в Париже состоялась премьера его последнего фильма «451 градус по Фаренгейту», Франсуа Трюффо рассказал о проекте своей новой работы. «Мне хочется сменить регистр, обновить интонацию, как хотелось этого после «400 ударов», когда я затеял съемки «Стреляйте в пианиста». Новый фильм Трюффо будет называться «Новобрачная была в черном». Центральную роль— женщину, потерявшую мужа в день свадьбы и стремящуюся расследовать обстоятельства его убийства,— сыграет Жанна Моро. Актриса, как и режиссер, тоже подчеркивает свое желание испытать себя в новом качестве, в фильме нового для себя жанра. Трюффо говорит, что они с Жанной Моро ставят друг другу условие: она должна «сыграть здесь, как мужчина». В фильме одна женщина и шесть мужских ролей, но ни одной любовной сцены. Заставив журналистов острить о «новой волне целомудрия», Трюффо высказался против не в меру пристального, резкого освещения интимных минут любви: «Мне сейчас кажется, этого так же не стоит делать, как не стоит включать полный свет в зале во время сеанса...»

Обсуждая планы Трюффо, журналисты вспоминают также о его давнишних намерениях экранизировать «В поисках утраченного времени» Пруста.

Трюффо говорит о трудностях, испытываемых его поколением кинематографистов. «Мы начинали, имея сказать нечто. Но в первых же картинах выложили все, что имели». Возникла угроза самоповторов или ухо-



да в чисто профессиональные задачи. «Слишком часто мы работаем единственно из страха перед собственным бездействием в кинематографе...»

●

Симона Синьоре играет роль леди Макбет. Играет на английской сцене на языке подлинника. Желание принять предложение Алека Гиннеса, который пригласил ее быть его партнершей в «Макбете», заставило актрису отказаться от съемок в Голливуде и от театральной работы, ожидавшей ее в Париже.

Симона Синьоре, как известно, не только свободно владеет английским, но в свое время даже и преподавала его. При всем том высказывались опасения, что тень ее французского акцента будет несколько смущать зрителей. Ободряя Гиннеса и Синьоре, один из английских шекспироведов вспомнил любопытную версию, согласно которой «Макбет» был полон злободневных политических намеков: в шотландке, претендующей на трон и не останавливающейся перед преступлением, современники драматурга должны были узнавать шотландку Марию Стюарт. А Мария Стюарт как раз до конца дней не могла отделаться от призвука французского акцента в своей английской речи. Так что недостатки в произношении Симоны Синьоре в данном случае весьма кстати. Другое дело, что сам спектакль, по отзывам большинства критиков, не поднимается над средним уровнем.

●

Годар начал съемки нового фильма. Название пока условно: «Кое-что, что я знаю о нем» (в одном из интервью Годар заявил, что имеется в виду Париж). Героиня фильма — молодая замужняя женщина. Когда в конце месяца не хватает денег или нужно купить что-либо из платья, женщина прирабатывает на панели. Но все это — только каркас сюжета. Даже исполнительница центральной роли Марина Влади посвящена в общий замысел фильма не полнее, чем те, кто знает лишь подобный пересказ. Фильм делается в обычной для годаровских работ полуимпровизированной манере.

●

На экраны Парижа вышел документальный фильм Клода Отценбергера «Завтра Китай». Автор его — тридцатидвухлетний кинематографист и путешественник, неоднократно совершавший кругосветные поездки. По свидетельству коммунистической печати Франции, репортаж о КНР сделан на сей раз человеком весьма благожелательным и обладающим живостью взгляда, хотя, разумеется, он смог увидеть только то, что ему показывали. Отценбергер сосредоточивает максимум внимания на свидетельствах экономических достижений социалистического строительства в стране, нищета которой прежде входила в пословицу.

Фильм снимался до событий «культурной революции». Однако ж и в нем, при всей «выборочности» материала, попавшего в объектив камеры Отценбергера, видны предзнаменования этих событий. Так, во время беседы со студентами интервьюер повергает молодежь в полное остолбенение, задавши вопрос: можно ли представить себе, что и Мао Цзе-дун в чем-то способен ошибаться? Те же, кто после этого «кощунственного» вопроса наконец обретают вновь дар речи, отвечают одной фразой: «Мы не желаем слышать того, что вы сказали!»

В фойе одного из кинотеатров, где демонстрируется фильм, автор устроил небольшую выставку китайских плакатов, приобретенных им в Пекине и рассчитанных на то, чтобы украсить общественные и жилые помещения. Характерны тексты лозунгов — в небесах над радостной толпой огромный профиль Мао Цзе-дуна, подпись гласит: «Произведения председателя Мао — солнце. Каждое слово и каждая фраза указывают путь вперед. Изучим их все, и на сердце станет светло».

●

Известный лидер «нового романа» Ален Роб-Грийе, впервые причастившийся кино как сценарист фильма Рене «В прошлом году в Мариенбаде», с тех пор вторично выступает уже в качестве постановщика. После «Бессмертной» он снял картину «Трансъевропейский экспресс». В противоположность почти полной недвижности, созерцательности медитациям фильма «Бессмертная», где реальные пейзажи Стамбула напоминали сюрреалистические пейзажи Кирико, в «Трансъевропейском экспрессе» преобладают резкость, беспокойство, сбивчивость. Построение фильма заставляет критиков, писавших о нем, вспоминать Пиранделло и его «Шесть действующих лиц в поисках автора». Сам Ален Роб-Грийе снимается здесь в роли некоего сценариста, который излагает продюсеру наметки нового детективного фильма о контрабанде наркотиков. Персонажи этой истории, разыгрывающейся под закадровый рассказ, мало-помалу ускользают от автора, приобретают странную, ошарашивающую автономность существования. Жан-Луи Трентиньян и Мари-Франс Пизье играют в «Трансъевропейском экспрессе» как самих себя — актеров Трентиньяна и Пизье, так и отщепившихся, приобретших независимость персонажей детективной истории Элиаса и Еву.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Для Всемирной выставки в Монреале чехословацкие кинематографисты готовят новый сюрприз — «Киноавтомат», который, по всей видимости, станет не меньшей сенсацией, чем «Латерна магика» в Брюсселе.

Создатель «Киноавтомата», вернее, глава штаба его создателей — режиссер-документалист Радуз Чинчера называет свое детище «не новой кинотехникой, а новой техникой кинопредставления», открывающей неожиданные возможности для сценаристов. В принципе это изобретение является соединением проектора и счетной машины, что позволит зрителю самому выбирать сюжетные повороты разворачивающегося перед ним повествования: «если зритель захочет, чтобы герой на экране поцеловал девушку, он ее поцелует; если будет менее требователен, поце-



луя не произойдет и действие продолжится иначе». Таким образом, для десятикадровой фабулы, то есть отрывка, где посетителю этого аттракциона придется десять раз делать выбор, необходимо заготовить 1024 различных варианта одной и той же истории.

К выставке разрабатываются две программы «Киноавтомата»: для взрослых — комедийная иллюстрация лозунга выставки «Человек и его мир», и детская, где можно будет выбирать наиболее занимательные сюжеты из югославских мультипликаций. К сотрудничеству привлечены кинематографисты с известными именами — Милош Форман, Ян Рогач, Владимир Свитачек (все они принимали участие в создании брюссельского представления «Латерны магики»), сценаристы Павел Юрачек и Милош Мацоурек, актер Мирослав Горничек.

Создатели намереваются сделать «Киноавтомат» доступным и чехословацкому зрителю, и уже ведутся переговоры с кинопрокатом о переоборудовании для этой цели нескольких кинотеатров в Праге, Братиславе и Карловых Варах.

●

Спустя несколько месяцев после опубликования опроса директоров фестивалей всего мира, в котором с тревогой отмечен факт инфляции этих мероприятий, журнал «Фильм а доба» снова вернулся к уже затронутой теме. Начало статьи Яна Свободы, одного из редакторов журнала, звучит как суровый вердикт: «Пятнадцатый карловарский смотр не удался... Такой фестиваль, как нынешний, в будущем излишен. Основная цель фестиваля — встреча кинематографий Запада и социалистических стран — осталась фактически нереализованной».

Традиционная «Свободная трибуна» была посвящена на этот раз теме слишком безбрежной: «Кино — искусство и развлечение», и большинство критических выступлений свелось к констатации бесспорного факта, что одно не исключает второго. Симпозиум молодых и новых кинематографий, специфическое мероприятие фестиваля, — согласно Яну Свободе — буквально «зачах» и удержался на тоненькой ниточке нескольких просмотров.

Для Карловых Вар злободневнейшим вопросом стала необходимость «новой формулы», и сущность ее должна заключаться в категорическом отказе от принципов «шоу-фестиваля», фестиваля-смотра, фестиваля-обозрения. В будущем нужно активно создавать специфическое лицо карлововарского фестиваля — отыскивать и приглашать значительные и прогрессивные фильмы, не останавливаясь даже перед демонстрацией картин, уже показанных на других смотрах (что, в сущности, запрещено Международной федерацией союзов кинопродюсеров для фестивалей класса «А»); кроме официального жюри к голосованию должна быть допущена публика, что уже осуществляется в Пезаро и Пуле. Необходим штаб действительно творческих индивидуальностей для осуществления упорной работы по розыску и точной оценке фильмов; нужны люди, облеченные широкими правомочиями и поэтому способные реализовать свои концепции. Тогда исчезнет сознание того, что чехословацкая кинематография, «которая принадлежит теперь к самым значительным в мире, организовала самый худший фестиваль сезона».

●

Обширная, напечатанная в журнале «Фильм а доба» и растянувшаяся на два номера статья Радослава Селуцкого «Заметки к проекту новой экономической организации чехословацкого кино» содержит полный перечень наболевших вопросов финансового и административного характера. От чисто теоретических проблем, от рассуждений о товарной природе кинематографа автор переходит к вопросам конкретным, предлагает варианты организационных схем, касается вопросов проката, анализирует причины падения посещаемости, ищет пути увеличения валютных поступлений.

Во главу угла ставится вопрос рентабельности кинопроизводства, и, как инструмент ее достижения, автор предлагает замену практиковавшейся до сих пор административной схемы управления схемой экономической, когда «план реализуется не прямым распределением заданий хозяйственным единицам в форме показателей, но преимущественным использованием непрямых регулятивов (цен, кредита, процентной ставки и т. д.), посредством которых планирующий центр направляет деятельность хозяйственных единиц...». Экономический диктат зрительской массы не кажется автору всемогущим прежде всего потому, что, в отличие от любого другого товара, спрос на кинематографические произведения формируется не внутренней необходимостью, а, по его словам, навязывается извне: «способ создания кинозвезды не имеет ничего общего со зрителем, с его соучастием в процессе возникновения звезды. Только тогда, когда продюсер приучит публику к новому лицу, возникает звезда». Спрос, таким образом, регулируется, но подобная система регулирования вряд ли применима в иных случаях и совсем недейственна, когда дело коснется фильмов сложных, с глубоким философским подтекстом. Такие картины должны и будут появляться, и автор находит для них оправдание уже «внеэкономическое», ссылаясь на «культурную политику», национальный престиж», «развитие киноискусства», на «косвенный экономический эффект», то есть прибыль, приносимую рядом фильмов, находящихся под влиянием значительного произведения искусства. Отсюда возникает положение, что кинопродукция должна быть рентабельна в своей массе, но рентабельность каждого отдельного произведения необязательна.

«Трудные» фильмы должны найти дорогу к зрителю, их экономическая и эстетическая отдача может быть увеличена организацией особой сети кинотеатров, подчиненных не местным советам, а руководимых из центра, то есть из Праги. Картина, прошедшая в специальной сети, может вернуться в нормальный прокат, посещаемость повысится уже благодаря факту,



что фильм пользовался успехом у более подготовленной публики.

Автор и сам не верит в безграничность роста посещаемости — размеры страны невелики и, кроме того, ряд объективных причин вызывает ограниченность числа зрителей: 1) структура нерабочего времени (30 часов свободного времени в неделю у мужчин, 15 — у женщин, 40 — у молодежи расходуется в основном на проезд к месту работы, магазины, заботы по дому, приработки, внекинематографические развлечения); 2) раннее начало рабочего дня — с 6 часов; человек не может ходить на последние сеансы, кончающиеся между 11 и 12 часами; 3) влияние телевидения, особенно действенное в соединении с пунктами 1 и 2; 4) высокая цена билетов плюс доплата за гардероб (в среднем 3,30 кроны при средней заработной плате в 1400 крон).

Следовательно, специальной сети проката придется черпать клиентуру все из того же «фонда», это будет простое перемещение масс, без общего увеличения числа зрителей, которые не могут в настоящее время и не смогут в дальнейшем обеспечить самоокупаемость кинопродукции на внутреннем рынке.

Экономическая необходимость диктует усиленное проникновение на рынки зарубежные, и достигается это введением более гибких форм продажи, например за отчисления из прибыли, через посредство прокатных агентов и т. д. Источником поступления валюты могут стать совместные постановки, работа чехословацких актеров и режиссеров для иностранного продюсера. Требования рентабельности приведут и к более жесткой политике в области творческих кадров. В настоящее время на киностудии «Баррандов» число режиссеров вдвое больше количества выпускаемых фильмов, то есть каждый режиссер ставит в среднем один фильм в два года, хотя некоторые снимают по фильму в год или два фильма в три года.

ШВЕЦИЯ

Свен Нюквист — один из крупнейших операторов современного мирового кино, снимавший бергмановские фильмы «Вечер шутов», «Источник», «Как в зеркале», «Причащение», «Молчание», картины А. Шеберга, Й. Доннера, А. Маттссона и других ведущих шведских режиссеров. Ныне Нюквист дебютирует в качестве режиссера художественного кино.

Он родился и провел детство в Африке, где работал его отец. В 1952 году он побывал в знакомых местах и создал два документальных фильма, один из которых был посвящен Альберту Швейцеру. Получив возможность самостоятельно снять полнометражную картину, он остался верен своей «африканской» теме.

Место действия фильма «Мост из лиан» — конголезская деревушка, где находится небольшая больница, основанная шведским врачом (его играет Фольке Сюндквист). Актриса Харриет Андерссон рассказывает в интервью: «Я играю жену доктора, которая любит его на свой манер, любовью эгоистичной и безрадостной, что во многом объясняется бездетностью их брака. Когда муж умирает, она остается в больнице просто потому, что ей некуда уехать. Постепенно она обретает подлинный смысл жизни в своей трудной, драматичной, но такой гуманной миссии». Судя по прессе, фильм Нюквиста будет родствен тому направлению в шведской литературе, которое возникло как насущная потребность анализировать типические конфликты шведского общества «со стороны» в сопоставлении их с жизнью стран Азии и Африки, материально отсталых, но одушевленных идеями национально-освободительной борьбы, бурного гражданского строительства.

ЮАР

Федерация английских кинопродюсеров заявила протест против самоуправства южноафриканских цензоров. Дело в том, что за последние несколько месяцев цензорские ножницы нанесли непоправимый ущерб некоторым кинолентам. Из них вырезаны кадры с участием «цветных». Никакие «изъятия» в английских фильмах, предлагаемые ЮАР, впредь не могут осуществляться без ведома и согласия федерации.

ЮГОСЛАВИЯ

«Пробуждение крыс» — трагикомедию с таким необычным названием по рассказу Момчило Миланкова снимает в Белграде известный югославский режиссер Живоин Павлович, автор нашумевших картин «Враг» и «Возвращение».

Фильм рассказывает о молодом человеке, волей обстоятельств оказавшемся на самом дне жизни. Правда, он не теряет надежды на то, что все переменится, что он снова вернется к нормальной жизни. И новое знакомство кажется ему единственной возможностью — незнакомка красива, кажется, добра и неглупа. Но жизнь наносит Велимиру Бамбергу еще один удар: незнакомка посмеялась над ним и ушла. Велимир снова остается один.

В роли Велимира снимается популярный актер Слободан Перович, в роли «неизвестной» — Беба Лончар. И еще одно обстоятельство: фильм Павловича снимается по новому принципу — принципу самостоятельных продюсерских групп. Порядок здесь прост: режиссер получает от фонда развития кинематографии заем (в данном случае 30 миллионов динаров), который авторы фильма обязаны возвратить в течение пяти следующих лет. Определенную дотацию дает также Союз кинороботников Сербии, прокатные организации и студия «Авала-фильм».

●

По традиции вся зарубежная кинопресса в отчетах о годовой продукции югославских студий посвящает несколько абзацев отходу от «партизанской» темы, обращению к современности и т. д. Последние номера югославских журналов полны оптимизма, по страницам рассеяны категоричные фразы: «Наше кино завоевывает симпатии всего мира», «пробил час», но югославские критики не связывают этот подъем с излюбленной за рубежом «темой отхода». Сотрудник «Филм-



ского света» Владимир Паскальевич определяет сущность современного состояния югославского кино парадоксальным сравнением: «Одна компания для испытания прочности сидений в автомобилях употребляла манекены, теперь употребляет мертвецов. Было установлено, что при помощи манекенов нельзя получить точных данных в случае столкновения автомобиля с препятствиями. ...Когда-то в нашем только что родившемся кино играли манекены в фальшивых темах... Затем перешли на героев, нереальных, безжизненных, почти похожих на мертвецов,—потому что играли они в историях, перегруженных неправдоподобием, в плохо скроенных сюжетах, в вымышленных фабулах, почти ни в чем не похожих на реальную жизнь, и создавалось впечатление, что все происходит после смерти.

...Сегодня наше кино вышло из этого подопытного состояния ...теперь живые герои в живом, ощутимом, теплом и страстном мире свергают наши мифы и создают новые легенды о современности и прошлом».

О начале этого подъема писала кинокритика еще в прошлом году, состав конкурсных фильмов, представленных в Пулу, заслужил множество лестных отзывов, но затем фильм Александра Петровича «Три» (в советском прокате — «Папоротник и огонь») было решено не посылать в Венецию, второй фаворит прошлого года—картина Душана Макавеева «Человек — не птица» — не принят на фестиваль в Мангейме. В среде югославских кинематографистов стали раздаваться скептические голоса, сомневавшиеся в значительности этих фильмов. Но с началом следующего фестивального сезона картина Душана Макавеева с успехом прошла в Канне и Пезаро, Александр Петрович стал лауреатом в Карловых Варах. Жорж Садуль, Марио Моничелли, Ян Кадар, поздравляя режиссера, назвали «Три» лучшим фильмом карлововарского смотра. «Партизанский» фильм Петровича прозвучал злободневно, потому что поднятые там проблемы решаются с точки зрения сегодняшнего дня.

●

Для большинства новых фильмов, выходящих ныне на экраны страны, демонстрация на большой арене в Пуле стала премьерой. В тринадцатый раз на стенах арены зажглись факелы, фейерверк отметил начало просмотров, и тринадцать тысяч зрителей — самое большое в мире жюри — приготовились выносить свое суждение. Участники состязания сменяли на экране друг друга; собравшиеся увидели новый фильм Велько Булайнча «Взгляд в зрачок солнца», картину молодого режиссера Живоина Павловича «Возвращение», пролежавшую несколько лет на полке, игровой дебют мультипликатора Душана Вукотича «Седьмой континент». Двенадцать картин участвовало в конкурсе — комедий и драм, «партизанских» и современных; публика провожала фильмы аплодисментами или свистом, но официальный победитель фестиваля — «Понедельник или вторник» Ватрослава Мимицы — зрительского одобрения не получил. И, судя по количеству договоров, заключенных с иностранными прокатчиками, присутствовавшими в Пуле, наибольшим успехом пользовались три фильма: «Подопечный» Владана Слепчевича (продан в 6 стран), новелла Николы Райича «Путешествие» из картины «Пора любви» (продана в 4 страны) и не участвовавшая в конкурсе комедия «Перед войной» Вука Бабича (продана в 7 стран).

К финансовым победам фильма «Подопечный» прибавилась еще одна — он был включен в число официальных участников Венецианского фестиваля, и значительность этого факта подчеркивает заглавие статьи в журнале «Филмски свет» — «Впервые в Венеции». Кроме советского «Первого учителя» «Подопечный» был единственным представителем социалистических кинематографий на фестивале, известным строгим отбором фильмов, но в конкурс вошел на неравных условиях с другими. Картина Слепчевича считалась вторым, «запасным» кандидатом на фестиваль, в конце концов в Венецию был послан только первый — «Седьмой континент», но оказалось, что философская сказка Вукотича не соответствует фестивальным критериям. Началась спешная подготовка копии «Подопечного», но из-за медлительности администрации она прибыла в Венецию уже после пресс-конференции, на которой был сообщен список отобранных фильмов, и, согласно правилам фестиваля, картина Слепчевича должна была участвовать в конкурсе без права получения премии. По мнению югославской критики, эта повесть о современном Растиньяке— молодом провинциальном поэте, не лишенном дарования, который в столице стремится сделать карьеру, не останавливаясь перед подлостью, компромиссами, подхалимажем,— могла рассчитывать в Венеции на успех. В этом убежден и режиссер фильма: «Я думаю, что подобные проблемы существуют в любой стране и что фильм заинтересует западного зрителя именно потому, что это наш — я подчеркиваю — наш «Подопечный», наш югославский карьерист. Такого, как он, нельзя в настоящее время найти ни в одной другой стране. Поэтому, мне кажется, он вызовет больший интерес, чем карьерист космополитического типа».

●

Югославия относится к числу тех редких стран, где нет ограничений в возрасте зрителей, допускающихся на фильмы эротического содержания. На недоумение и все учащающиеся вопросы западных журналистов, журнал «Филмски свет» отвечает контрвопросом: «Почему в западных кинематографиях не запрещены эротические сцены с участием девочек, «артисток», которым не исполнилось еще четырнадцати лет?» Это приводит к парадоксальным ситуациям — восходящая звезда итальянского кино четырнадцатилетняя Ромина Пауэр, дочь умершего несколько лет назад американского актера Тайрона Пауэра, не может посмотреть в кинотеатре фильм с собственным участием «Как научиться любить женщин» потому, что он запрещен для лиц моложе восемнадцати лет. Если подоб-



ное амплуа, получившее в западной критике название «нимфетт», распространится в кино, возникнет необходимость в новой категории запретов — «фильмы, запрещенные для родителей».

●

Все углубляющийся процесс децентрализации и «дебюрократизации» югославской промышленности распространился и на кино, однако реформа, необходимость которой никем не оспаривалась, не введена внезапно, путем декрета. На новые методы работы переходят постепенно. Журнал «Филмски свет» отмечает сопротивление тех кругов, «которые практиковали административно-централистскую систему руководства», но реформа стала свершившимся фактом, и фильмы «Беспокойные» (режиссер Кокан Раконьяц) и «Незнакомка» (режиссер Живоин Павлович) снимаются с применением новой системы организации труда. Смысл этой реформы точно выражают слова одного из югославских режиссеров: «Быстро приближается день, когда автор будет нести полную ответственность за свой фильм, когда он лично, если потребуется, станет перед государственным прокурором и делить эту ответственность не будет с ним армия анонимных личностей в производственных и художественных советах».

Объясняя сущность реформы, Ваня Беняш, председатель Союза кинематографистов Сербии, указывает, что исходным пунктом создания фильма в новых условиях станет сценарий, то есть проект будущей картины. Сценарий обсуждают ближайшие сотрудники режиссера и в зависимости от своего отношения к произведению выражают согласие участвовать в его реализации. Таким образом формируется «свободная производственная группа». Союз кинематографистов выступает в роли организатора таких групп, предоставляет в их распоряжение свой банковский счет и разрабатывает для каждой из них рабочий устав. Доходы от проката фильма «производственной группы» принадлежат исключительно ей самой, и в зависимости от успеха режиссер может планировать «свое художественное воспроизводство», то есть будущие проекты.

Статистические расчеты показывают, что новая система позволит снизить производственные расходы на 50 процентов и, кроме того, повлечет за собой ряд дополнительных эффектов — лучший отбор кадров, разнообразие репертуара, увеличение выпуска фильмов. На возможность зрительских провалов руководство Союза кинематографистов Сербии смотрит оптимистически: «...если общество образовало Фонд развития кинематографии... лучше пусть провалится пять проектов из двадцати, чем девять из десяти» (в этих словах содержится намек на недавнее состояние югославского кино).

Ни один фильм, создающийся по новой системе, еще не вышел на экраны, вера в осуществимость кардинальных изменений сильна, и идея «авторского» кинематографа постепенно становится основной темой югославской кинокритики.

●

Сараевская студия «Босна-фильм» среди других югославских студий прочно держит первое место по количеству «военных» фильмов и последнее — по числу режиссерских дебютов. В интервью газете «Политика» генеральный директор студии Неджо Парежанин опровергает это установившееся мнение: в настоящее время два молодых режиссера снимают в Боснии свои первые фильмы, правда, опять из периода народно-освободительной борьбы, но ведь в активе сараевских кинематографистов — картины на современную тему, среди них известная советскому зрителю «Голосую за любовь». Кроме того, маленькой студии, располагающей средствами только на два фильма, почти невозможно создать жанрово-разнообразный репертуар. Именно ограниченность финансовых средств является главной причиной такого положения дел и, кроме того, создает угрозу технического простоя студии. «Босна-фильму» в прошлом из Фонда развития кинематографии было отпущено 180 миллионов старых динаров, что составляет бюджет двух полнометражных картин. И студия, производственная мощность которой 7 картин в год, неминуемо должна обращаться к совместным постановкам.

Договор об одной из них стал в Югославии беспрецедентным событием в истории подобного рода соглашений: «Босна-фильм» первая из всех югославских фирм выговорила себе право участия в прибылях от мирового проката фильма. Совместно с независимым американским продюсером Сараевская студия создала трагикомедию «Карий глаз — дурной глаз» (в югославском прокате — «Кареглазая девочка»). Восьмилетняя героиня случайно помешала разочаровавшемуся в жизни старику покончить жизнь самоубийством. Он начинает ненавидеть виновницу своей неудачи, а девочка, стараясь загладить прегрешение, чистосердечно помогает старику повторить попытку. И когда возможность действительно предоставляется, разочарованного человека охватывает страх, он вдруг реально ощущает, что жизнь действительно может кончиться, и мир кажется ему более приветливым и благожелательным, чем раньше.

Выгодные условия договора — это первый деловой успех нового представителя экспортного объединения «Югославия-фильм» в Голливуде Ильи Панайотовича. Путь этого юриста в кинематограф лежал через спорт. Панайотович был одним из лучших югославских теннисистов, выступал на соревнованиях во многих странах мира, но в 1962 году оставил спорт и уехал в Лос-Анжелос, поступив на отделение общественных наук Калифорнийского университета. Он изредка играл в любительских матчах, но в «теннисном» штате Калифорния его успехи доставили ему популярность и обширные знакомства, в частности с кинематографистами. Вскоре Панайотович основал посредническое агентство, сотрудничать с которым обещали многие известные сценаристы и актеры, и предложил свои услуги объединению «Югославия-фильм». В настоящее время на белградской студии «Авала-фильм» снимается совместно с США

картина «Бомба в 7.10», договор на которую заключен благодаря новому голливудскому представителю, а на других студиях изучается еще около десяти проектов.

●

Режиссер-дебютант Владимир Павлович снимает свою первую картину «Дети воеводы Шмита» по идее члена Конституционного суда Югославии и секретаря Союза борцов Неды Божиновича. Фильм рассказывает о тех восьмистах тысячах детей павших борцов за свободу, которые остались сиротами во время войны. Казалось бы, у этих выросших ныне детей нет никаких проблем. Но первый самостоятельный шаг двух юных влюбленных открывает перед ними в наше мирное время пропасть, вырытую войной. Оказывается, отец жениха был военным преступником, повинным в смерти отца невесты. И здесь начинается драма, начинаются сомнения, ложь, страх. Влюбленные решают расстаться, но после разрыва выясняется, что произошла ошибка, что преступник был однофамильцем жениха. К несчастью, ошибку исправить не удается: девушка умирает. В фильме снимаются Радмила Джуричин, Предраг Черамилац, Душица Жегарац, Мича Томич и Неда Спасоевич.

Одновременно Павлович в соавторстве с Федором Шкубоней снимает короткометражный игровой фильм «Любовь в зеркале», посвященный юным инвалидам, прикованным к постели, которые тем не менее полны оптимизма и веры в будущее.

Новые работы мастеров польского кино

Подавляющее большинство новых польских фильмов, выходящих на экран в конце 1966 — начале 1967 года, посвящены современной теме. Не следует, однако, закрывать глаза и на то, что среди фильмов на современную тему нет произведений по-настоящему значительных. В основном это картины развлекательного характера, довольно разнообразные по тематике и бесспорно нужные, но не обладающие той силой убеждения, какая свойственна фильмам, трактующим более серьезные проблемы.

Именно поэтому, независимо от уровня мастерства этих развлекательных лент, польская кинокритика возлагает свои надежды не на них, а на те фильмы, которые непосредственно или косвенно связаны тематически с событиями военных лет, все еще продолжающими и сегодня, спустя много времени, оказывать то или иное влияние на судьбу людей.

К таким картинам относятся прежде всего «Шифры» — последняя работа режиссера Войцеха Хаса, а также находящиеся еще в производстве фильмы «Вестерплятте» Станислава Ружевича и «Контрибуция» Яна Ломницкого.

Фильм «Шифры» (сценарий Анджея Киёвского)— камерная психологическая драма. Герой картины (его зовут Тадеуш) после поражения польской армии в сентябре 1939 года покинул Польшу и, очутившись после войны в чужой стране, почти забыл о своей прежней жизни. Забыл о близких, оставшихся в Польше, забыл о жене и двух сыновьях, младший из которых трагически погиб в годы оккупации. Однако письмо старшего сына, в котором он пишет, что мать продолжает болезненно переживать гибель младшего сына, с которой не хочет примириться, склоняет Тадеуша к решению приехать на родину.

Тадеуш приезжает в Краков. Он стремится узнать правду о гибели сына, об обстоятельствах, в которых она произошла. Однако вокруг него— не понятный ему мир. Многие его вопросы так и остаются без ответа. Он никак не может дознаться, действительно ли его сын погиб, а если это так, то кем он был убит — немцами или товарищами из подпольной организации, к которой принадлежал. Для тех, кто мог бы рассказать ему об этом, события тех лет обрели уже совсем иное измерение. Герой не может найти ключ к новым для него шифрам, не может обрести общий язык с теми, кого оставил много лет назад. Ибо для него, оставившего семью и родину в столь трагические для народа годы, лишь теперь война «зазвучала» по-настоящему, лишь теперь он воспринимает по-настоящему весь ее трагизм.

Военной тематике посвящен также и фильм «Контрибуция», который снимает сейчас Ян Ломницкий по сценарию Романа Братного. На этот раз речь идет о моральном облике человека в условиях конспирации. Действие разворачивается в провинциальном городе, где группа подпольщиков совершает нападение на банк с целью добыть необходимые их организации деньги. Один из участников налета, Павел, оставляет у себя часть захваченных денег и отдает их некоей посреднице, которая должна выкупить на них из гестапо соратника Павла по подполью, брата его жены. Однако все оказалось напрасным: шурина казнили, а деньги пропали. Горя желанием отомстить за смерть товарища

Павел самовольно, без согласования с организацией, убивает посредницу. Таким образом, он вступает в конфликт с товарищами по оружию (присвоение денег, самовольный приговор), но прежде всего он вступает в конфликт с самим собой: своей совестью, своими принципами члена организации, которая посвятила себя благородной задаче— вооруженной борьбе за освобождение страны.

Ломницкий поднимает здесь несомненно мало исследованные вопросы, ибо заняться сложными моральными и психологическими проблемами, которые встают перед человеком, входящим в подпольную организацию и действующим в специфических условиях оккупационного террора, отважились пока что немногие.

Совершенно иные задачи ставит перед собой Станислав Ружевич в своем новом фильме «Вестерплятте» по сценарию Яна Юзефа Щепаньского. Этот художественный фильм восстанавливает ход героической обороны польского гарнизона (182 солдата), защищавшего военную базу на полуострове Вестерплятте. Впрочем, Станислав Ружевич обратился к этой теме не случайно: еще в 1958 году он выпустил фильм, посвященный обороне польской почты в Гданьске («Вольный город»), который вспоминается теперь не только потому, что сделан теми же авторами, но и потому, что обе картины посвящены подлинным событиям, происходившим в одно и то же время. С той только разницей, что гданьскую почту защищали от немцев гражданские лица: почтальоны, служащие, работники почты. В «Вестерплятте» же оборону ведет регулярная воинская часть, состоящая из типичных для довоенной Польши армейских кадров. Основной мотив фильма — это поиск ответа на вопрос: имела ли в тех условиях смысл столь героическая оборона базы, стоило ли защищаться так упорно и долго? По плану главного командования Вестерплятте должно было продержаться шесть часов, после чего в Гданьск (официально это был «вольный город», где жили немцы и поляки) должны были вступить польские войска, которые спешили на помощь местным жителям, чтобы отстоять права Польши в Гданьске и ее выход к морю. Польские войска так и не вошли в Гданьск, а полуостров Вестерплятте держал оборону долгих семь дней, и хотя героизм его защитников не решил судьбы войны, он все же имел огромное значение для поднятия духа всего народа, да и с точки зрения стратегической не прошел бесследно, ибо Вестерплятте оттянул на себя значительные силы гитлеровцев.

Ружевич говорит: «Меня интересуют люди и их драма, я хочу подумать над смыслом их героизма». Фильм с документальной точностью, с максимальным использованием исторических фактов, почерпнутых также из воспоминаний оставшихся в живых защитников Вестерплятте, восстанавливает ход сражения, открывшего вторую мировую войну. Действие фильма начинается 31 августа 1939 года, то есть в самый канун войны, и заканчивается через семь дней капитуляцией польского гарнизона. В картине никаких ретроспекций, место действия ограничивается песчаным полуостровом Вестерплятте. По словам режиссера, он не собирается дискутировать по поводу «геройствования», но намерен как можно глубже и внимательнее проанализировать проблему героизма.

Из произведений на современную тематику внимание зрителей и критики привлекает картина Казимежа Куца «Если кто знает...». Герой фильма — журналист, разыскивающий девушку, которая ушла из дома и не вернулась. Он хочет собрать материал, который даст ему возможность вскрыть причины нередких объявлений в газетах, начинающихся со слов: «Тех, кто знает о судьбе не вернувшегося домой такого-то, просят...» Разыскивая героиню, он исследует обстоятельства, которые вызвали ее уход из дома сестры, старается глубже проникнуть в драму, пережитую Марией Русиняк, деревенской девушкой, которая перебралась в город, желая последовать примеру сестры. Но если сестре удалось «пустить корни» на новой почве, то Мария чувствует себя в городе плохо, не может установить контакта с людьми. В то же время она не находит в себе сил вернуться домой, в деревню, ибо тогда развеялся бы миф о ее «городском счастье», о том положении, которое она якобы заняла. Намерение авторов воспользоваться приемом репортажа в художественном кино не всюду дало должный эффект; а в результате кое-где нарушилась структура фильма, что отрицательно сказалось на его форме, а тем самым ослабило его убедительность.

Интересный пример освоения современной тематики представляет собой и режиссерский дебют Хенрика Клюбы — фильм «Худой и другие». Это попытка показать социальные и нравственные перемены, вызванные экономическим преображением Польши. Вслед за сценаристом Веславом Дымным молодой режиссер старается проследить эти перемены как бы в самом их зародыше, и, вдобавок, у людей, которые приезжают на большие стройки из глухих деревень с единственной целью побольше заработать.

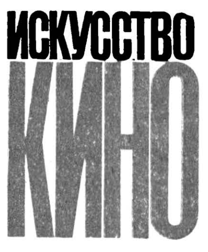
Разумеется, этими несколькими фильмами не исчерпывается весь круг проблематики, интересующей ныне мастеров польского кино, но достоинства этих фильмов позволяют считать их наиболее заметным явлением как с идейной, так и с художественной точки зрения.

Варшава **Мечислав ВАЛЯСЕК**



Евг. ГАБРИЛОВИЧ, Г. ПАНФИЛОВ





Во время одной из своих встреч с молодыми режиссерами Евгений Иосифович Габрилович рассказал подлинную историю некоей санитарки времен гражданской войны. Слушателю Высших режиссерских курсов Глебу Панфилову история этой жизни показалась настолько интересной, что он решил избрать ее для своей первой работы в кино. Он обратился к Е. И. Габриловичу с просьбой написать для него сценарий. Однако дадим слово самому Евгению Иосифовичу.

«Вообще-то я (возможно, что это и скверно) решительно сторонюсь предложений, идущих со стороны. Жизнь коротка: стало бы времени осуществить то, что задумал сам! Примерно также ответил я и Глебу Панфилову, может быть, чуть пространней. Но он не отпустил меня с миром.

В этом молодом свердловчанине сидела натура упрямая, душа настойчивая и неумолимая. Кто-то сказал, что упрямство, решительность и неумолимость — едва ли не самые важные качества кинорежиссера; я с этим согласен.

Он стал приходить ко мне ежедневно. Он приносил свои сценарные наметки, и, читая их, я все более убеждался, что передо мной прирожденный сценарист. Это было тем более удивительно, что до сих пор я неизмеримо чаще встречал режиссеров, которые хотя и писали для себя сценарии, но не имели ни малейшего литературного права их писать. Замечу в скобках, что таких режиссеров развелось столько, что уже и не перечесть. Они диктуют кинематографу свой план производства, а не кинематограф диктует им план. И это в то время (отмечу и это в скобках), когда отличные сценарии, написанные не режиссерами, навечно покоятся в шкафах.

Но в данном случае все было по-другому — передо мной был сценарист. И я сломился. Я стал работать с ним, мы работали вместе, сцена за сценой. И вот результат труда — хорош он или плох, но он перед вами».

Добавим к этому, что режиссер Глеб Панфилов намерен осуществить постановку сценария на студии «Ленфильм».

Станция. 1918 год. Запасные пути. Почерневшие пакгаузы, водокачка, мертвые паровозы, загнанные в тупик, разбитые вагоны. В небе кричали стрижи.

Далеко на холме, где белел лес, показался паровозик. За ним тянулись десяток товарных двухосок и несколько пассажирских вагонов. Паровозик не дымил, не пыхтел, не отдувался. Казалось, он вот-вот остановится, но пошел уклон, и вагончики покатились быстрее. Рельсы задрожали, заскрипели шпалы. Вороны лениво отлетели в сторону. Поезд спустился в низину, пошел по инерции, у водокачки остановился.

Стало тихо, совсем тихо.

Поезд был санитарный — на вагонах красные кресты. Он словно вымер. Но вот из одного, другого, третьего вагонов повысыпали люди. Хромые, забинтованные, на костылях... Раненые бежали в кусты, за пакгауз, за водокачку по естественной надобности.

Они бежали молча, сосредоточенно и как-то по-особенному серьезно. Так что было даже непонятно сначала, куда они бегут. Семеня, согнувшись, среди них ковылял стриженый паренек. Следом неслось:

— Веревкин, вернись! У тебя шов разойдется!..

И по тому, как боец оглядывался, понималось сразу, что кричали именно ему. Кричала некрасивая, очень худенькая девушка в белом халате, в солдатских ботинках. Звали девушку Таней. Она гналась за раненым и уговаривала:

— Вернись! Веревкин, вернись!

Веревкин скрылся в кустах. Санитарка остановилась.

Кто-то кричал:

— Братцы, тута крапива!

Другой отзывался:

— У меня лопухи!

Санитарка оглянулась.

— Усольцев! — закричала она другому раненому. — Стой!..

Красноармеец, вяло отмахнувшись, продолжал идти. Его пошатывало, качало. Неловко ступив, он сморщился и чуть не упал. Санитарка кинулась на помощь.

— Идем обратно! Идем! — лепетала она.

Но Усольцев, упрямо отвернувшись, прошел в кусты.

Девушка растерянно заморгала и бросилась прочь.

Купе в санитарском вагоне. Бумажные кружева, картинки из журнала «Нива», зеркальце — домашний уют. Простыня делила купе пополам. Отпрянули друг от друга Тимофей и Мария. Таня пробежала на свою половину, уткнулась в подушку.

Мария сказала:

— Тань, а Тань! Ты чего?..

Таня молчала.

— Свиридов помер?

Таня молчала.

— А чего тогда?

За простыней Мария прижалась к Тимофею, закрыла глаза. Он нежно целовал ее.

Таня отвечала:

— Разбежались все!

— Наплюй, не маленькие, — не открывая глаз, проговорила Мария.

Снаружи донесся шум. Чей-то голос орал:

— Мария!.. Манька! Черт! Фокич, не видал, иде она?

Один глаз Марии приоткрылся. Второй еще нежился, отдыхал.

— Не гуди! — отвечал снаружи Фокич. — Должно, с мужем прощается.

— Видали мы таких мужьев! — не унимался голос.

Мария открыла второй глаз. Он сразу вспыхнул, засверкал. Вскочила. Тимофей увлек ее обратно.

— Танька! Танька! Теткина!.. — заорал снаружи все тот же голос.

— Чего опять? — отозвался второй.

— Судна вынесть, вот чо! Бегай, ищи ее, уродину!

В тишине за простыней всхлипывала Таня.

Мария поднялась, пошла к ней:

— Ну, ты чего?..

Девушка всхлипывала еще сильней, еще горше.

— Слышь?.. — тормошила товарку Мария.

— Они меня... за человека не почитают!.. — в слезах захлебывалась Таня.

— Кто?

— Они.

— Да кто они?

— Все! Бесстыжие! — гневно вырвалось у Тани.

— Раненые они, — успокаивала Мария.

— Ну так что же?! При тебе робеют, а при мне!.. — и Таня горестно махнула рукой. — А я тоже баба!..

— Да какая же ты баба!

— Баба! — отчаянно возразила Таня.— Баба!

— Девка ты у нас,—ласково сказала Мария и чмокнула Таню в соленую щеку.

Таня взобралась на телегу с грязным бельем. Боец-возница кинул ей вожжи:

— Ехай!

Девушка потянула вожжи, лошадь пошла.

Таня проезжала мимо раненых. Они сидели на траве вдоль поезда. Калились на солнце, дымили махрой, ругались, спорили, смеялись. Играли в карты, в домино. Кто-то смастерил пикульку и насвистывал.

Держась за телегу, припадал на деревянную ногу Фокич, пожилой санитар с обглоданным оспой лицом. Сбоку от него шагал комиссар санпоезда Евстрюков. Лет он был средних и роста среднего, ни худ, ни тучен.

Шли — ехали лугом. Мир, бездонный мир простирался над ними. Воз качался, поскрипывал, плыл.

Таня смотрела по сторонам.

Солнце свернуло к вечеру. Трава поникла, листья пожухли. Земля задубела, потрескалась. Дорога покрылась морщинистой коркой и напоминала старуху.

Таня смотрела.

Присела на сломанное дерево измученная зноем сойка. Птаха задыхалась, из открытого клюва торчал и вздрагивал язычок. Собравшись с силами, сойка поднялась и полетела к речке.

Таня смотрела.

Блестел от пота лошадиный круп. Над ним вились голодные слепни. В колесах плавился деготь. Он капал на землю, словно кровь из разбитого носа. Коняга тянула воз в гору. Комиссар, возница и Фокич помогали ей до самого верха. Сапоги, одежда их густо покрылись пылью, отчего казалось, что люди растут из земли, как трава, как кусты и деревья.

Таня опрокинулась на белье. Небо поплыло. Облака вздыхали, ворочались, медленно сползали вниз и снова громоздились к солнцу. Высоко-высоко в прохладе кричали невидимые птицы.

Солнце садилось. Телега остановилась на хоздворе продотряда. Были тут амбар для хлеба, ледник, сарай для скота, конюшня, контора — дом с крылечком. У амбара под навесом стоял большой котел. Прямо в него и стали сгружать белье.

Истопник разводил огонь. Таня возилась у телеги. Комиссар достал из-под белья седло и пошел в контору.

— Фокич, куда это комиссар потек?— спросила Таня.

Санитар ответил:

— К командиру ихнему. Вместе служили. Еще до ранения.

Комиссар взошел на крыльцо конторы.

— Тоскует,— кивнул на него Фокич.

— По чем?

— По коням.

Грустно-весело, негромко играла гармошка. Несколько бойцов из продотряда сидели у конюшни. Задумчиво слушали, лениво переговаривались.

— Слышь, Зотик,— сказал круглолицый красноармеец, показывая на Таню.— То пацан или девка?

— Пацан.

— Факт, пацан,— поддержал гармонист.

— А зачем юбка?

Гармонист пожал плечом и пустил звонкую трель.

— Ладно играет!— кивнул на него Фокич.

— Алешка Семенов,— сказал возница, и в голосе у него была зависть.

Таня украдкой поглядывала на ребят, особенно на гармониста.

Работалось споро, весело. Телегу разгрузили, отвели в сторону.

Звенела гармонь, стоял какой-то странный сумеречный свет. Клубился над котлом пар. Истопник перемешивал белье.

Таня смотрела.

Трещали дрова. Огонь разгорался, лизал у котла черное днище, крутые бока. Варево закипало. Кровавые бинты, постельное белье, портки, онучи, соленые рубахи, мыло вздымались, пучились, бродили.

— Ну и суп! — воротя нос, воскликнул возница.

В глубинах рождался пар, котел содрогался, гудел. На поверхность вынырнул сапог с распоротым голенищем. Истопник поддел его, выбросил наружу. Сапог шлепнулся оземь, задымил.

Таня смотрела.

Обливаясь пóтом, обжигаясь, истопник ковырял в котле палкой.

Тень от него прыгала, путаясь в деревянных стропилах. Ног у тени не было, голова и туловище накладывались друг на друга, руки метались по бокам. Тень пульсировала, мерцала. Клубы пара временами застилали ее.

И опять все видела Таня. И опять смотрела, смотрела.

Истопник казался усталым. Рубаха на нем прилипла. Сквозь нее проступали ребра, ключицы. Правой кисти у парня не было — из рукава торчала культяпка.

— Мужики лобзиком отпилили,— шепнул Тане возница так, чтобы не слышал истопник.— Сперва пальцы, потом ладонь, ага! Чтоб стрелять не мог...

А истопник повернулся вдруг и громко сказал:

— А я левша! Левой стреляю!— и захохотал.

Застучала по гальке подвода. Возница оглянулся, бросил все и побежал.

Перестала играть гармошка, ребята у конюшни поднялись. Истопник пошел тоже.

— Куда это все?— полюбопытствовала Таня.

— Леший их знает,— пробормотал Фокич и кинул в огонь полено.

Когда истопник вернулся, Таня спросила:

— Чего там?

— Покойник!— ответил тот и принялся мешать белье.

Пришел возница, сказал:

— Кулаки хлеб зажгли, а он хотел загасить. Его — вилами... Хороший был человек. Не то чтобы умный, а так, хороший...

— Не любил я его! — вмешался истопник.

— При себе держи!— оборвал гармонист Алеша.

— Не любил и все тут! Дрянь!..— вызверился истопник.

— Про тебя бы так, если б подох!

— Мели, не жалко!

— Заткнись!— вдруг ощетинился Зотик.

Не тратя слов попусту, истопник изготовился к драке. Мышцы его напряглись, на лбу вздулась вена.

Зотик скинул ремень, расстегнул ворот.

Но к истопнику подошла Таня, тронула его и тихо спросила:

— Где он?

— Кто?— вздрогнул от неожиданности парень.

— Упокойник.

Истопник ответил не сразу. Ему понадобилось время, чтобы понять, что от него хотят. Сообразив, в чем дело, он сказал:

— На телеге. А тебе чего?..

— Так,— промолвила Таня, повернулась и пошла.

За ней наблюдали.

Остановившись у телеги, Таня приподняла шинель и взглянула на убитого. Покойник лежал на боку, как-то весь сжавшись. Таня смотрела на то, как он лежал сжавшись. Потом пошла обратно.

— Чудна́я!— сказал Зотик.

— Я говорил, она девка!— воскликнул круглолицый красноармеец.

Возвращались поздно, во тьме. Скрипели колеса телеги. Таня спросила комиссара:

— Игнатьич! Ты ихнего мертвяка видал?

— Ну, видал...

— А чего это ихний боец про него плохое болтал?

— Значит, плох был.

— Так как же плох? Он хлеб спасал, а кулаки его — вилами...

— Стало, тот плох, кто плохо о нем говорил.

— Так как же плох? Ведь и ему кулаки руку лобзиком отпилили.

— Ладно тебе!— усмехнулся Фокич.— Запутаешь ты его!

Помолчали. Темень мешала видеть лица, зато фигуры различались неплохо. Комиссар Евстрюков закурил. Когда он затягивался, лицо его на мгновение освещалось.

— Игнатьич!— опять спросила Таня.— А как узнать, кто хороший, а кто плохой?

— Ишь ты!— отозвался Фокич.

Евстрюков подумал, потом сказал:

— Ты дом видала?

— Видала.

— А в тыщу комнат?

— Не-е...

— Вот это и есть человек. Тыща комнат. И в каждой свое. И хлам и добро. Пойди разберись!

— Ну, разъяснил! А еще комиссар!— усмехнулся Фокич.

— А ты хороший, Игнатьич?— спросила вдруг Таня комиссара.

— Не знаю,— подумав, откликнулся комиссар.

— Тыща комнат!— вставил Фокич не то в шутку, не то всерьез.

Было темно. Скрипели колеса.

Утром в вагоне, где дежурили Мария с Таней, все было готово к отправке раненых по лазаретам.

Кончался завтрак. Стучали ложки, котелки.

С улицы рванула музыка.

Раненые облепили окна:
— Подвод-то, подвод сколь!..
— С флагами!..
— Неужто за нами?..
— Гляди, ребята, бабы есть!..
Раненые смеялись. Повеселели даже те, кто не мог вставать.
Таня прижалась к стеклу. Вдоль состава стояли подводы и подходили еще, с флагами, транспарантами. Надписи гласили: «Привет защитникам Республики Советов!», «Смерть буржуям!», «Да здравствует Мировая Революция!»
Комиссар Евстрюков, смущенно улыбаясь, шептал себе под нос:
— Переборщили, хлопцы, переборщили малость...
На одной из телег приплясывал Зотик; рядом сидел Алеша и гнул гармонь через колено.
— Алеша!— встрепенулась Таня.— Мария, глянь, как наяривает!..
Мария глянула, сказала:
— Жидковат. Который пляшет — лучше.

Лежачих выносили на носилках и укладывали на матрацы, по два в каждую подводу. Ходячие усаживались сами.
Тимофей спросил у Тани:
— Главврача не видела?
— Вона!— ткнула пальцем Таня.
Шагах в десяти за телегами мелькал смуглый низенький человек в белом халате, с шишковатой головой, с живыми черными глазами, с большущим носом, порывистый, резкий. Это был главный врач поезда Мрозик. Он следил за погрузкой:
— Соломы подложите! Больше, больше! Вот так... Сизова укройте! Да не спину, не спину, а всего!..
— Проститься хочу, Фадей Семеныч,— подошел к главному Тимофей.
Мрозик окинул его с головы до ног быстрым взглядом, посмотрел, как скульптор на свою работу, и сказал:
— Спасибо, спасибо, милый!..
— За что?— растерялся Тимофей.
— За то, что выздоровел, голубчик. Молодец! Спасибо. Прощай!..—И, заприметив что-то, главный побежал, на ходу напевая: «Утро туманное, утро седое...»
Евстрюков хлопотал всюду.
— Аникин, Бубенцов! — выкрикивал он с водовозной телеги.— Десять подвод в Лазаревский, остальные в Ланский лазарет! К Бородулину не езди! У него врачиха пьет, вшивость и клопы! Ясно?!..
— Ясно!
Комиссар схватил ведро, зачерпнул воды, разом вылил на себя и ринулся в дело.
Жара. Пыль столбом. Подводы отъезжали одна за другой. Раненые галдели, прощались с санитарами.
— Фокич, спасибочко!..
— Мария!..
— Прощай, вагонная жисть!..
— Танька! Голуба ты наша!— орал Веревкин, лежа на телеге.

Таня его не слышала. Усольцев сунул ей самодельную брошку:

— Носи на память, сестренка!— и умолк, комок застрял в горле. Подвода тронулась. Усольцев охнул, оперся на руку.

Девушку остановил Тимофей.

— Ну, Танька, бывай!— обнял ее, потряс руку.

Мария шла его провожать.

— Я до города, ладно?— сказала она Тане, всхлипнула, утерлась ладонью и побежала догонять Тимофея.

Подводы отъехали далеко. Виден был только хвост колонны. Кругом валялись солома, обрывки бинтов, клочки ваты. Ветерок гонял все это с места на место.

За спиной у Тани колыхался лозунг «Да здравствует Мировая Революция!».

И сразу песня хором, и виден был весь санитарный поезд. Песня нестройная, но удалая, революционная неслась из пульмановского вагона. Пели песню санитары и санитарки навеселе:

— Пролетарии всех стран,
Соединяйтесь в дружный стан,
На бой, на бой,
На смертный бой
Вставай, народ-титан...

Сохли на солнышке крашеные койки, операционный стол, мелкое бельишко. Проветривались раскрытые настежь вагоны. Санитарный поезд отдыхал. Только в головах да у последнего вагона дежурили с винтовками красноармейцы. У товарных теплушек строгали плотники.

Подъехала подвода. Привезли обратно матрацы, на которых увезли раненых. Свесив ноги, на матрацах сидели гармонист Алеша и Зотик.

— Гуляют!— сказал Алеша.

— Вроде,— сказал Зотик и крикнул: — Эй певцы! Куды сенники девать?!..

— Вали здеся!— отозвался кто-то из плотников.— Пущай сохнут!

Из пульмана вышла хмельная Мария. Опустилась на траву и так застыла, уставившись в точку.

Гремела песня:

—Веками длился бой упорный,
Не раз мятежною рукой
Народ платил за гнет позорный
И разрушал за строем строй.

Прибежала Таня.

— Айда!— заливаясь смехом, затормошила она Марию.

— В подпитии девки-то!— хихикнул Зотик, и глаза его загорелись.

— Иди к черту!— отбивалась от Тани Мария. И вдруг, сердито толкнув ее, пьяно сказала:— Привязалась ко мне, образина!— поднялась, качнулась и побрела в санитарский вагончик.

Таня постояла-постояла, посмотрела на вагон, где пели и уже плясали, повернулась и пошла куда глаза глядят. Остановилась, щурясь на солнце, пьяненькая, смешная. И вдруг разулыбалась, так, без всякой причины, взяла вдруг и разулыбалась.

— А ну, погоди!— сказал Зотик Алеше и направился к вагону, в котором скрылась Мария.

Алеша — за ним. Зотик его остановил:

— А ты-то куда?

Алеша надулся.

— Ну, ладно,— сказал Зотик.— Если хошь, иди ты!

Алеша пошел, Зотик остался. На полпути Алеша остановился.

— А кони как?— спросил он.

— Чего кони?— удивился Зотик.— Кони как кони! Иди, иди, выпимшая она...

Алеша прошел несколько шагов и снова остановился.

— А зовут-то как?

— Кого?

— Ее?

— А я откудова знаю!— рассердился Зотик.— Идешь иль нет?

Алеша пошел было, но опять остановился.

— Не,— признался он,— без имени не могу...

— Не могу!— передразнил Зотик.— Я думал, ты мужик! Коней пои!— и он пошел, красивый, статный, постегивая вичкой по голенищу.

Алеша взял под уздцы коренного, хватил его разок-другой кулаком по шее, поплелся к реке. По дороге он несколько раз оглядывался.

Зотик помахал ему и скрылся в вагоне.

Из пульмана неслось:

—Утро туманное, утро седое...

Раздался сильный треск. Дверь в вагоне санитаров распахнулась, из нее вылетел кубарем Зотик. Шлепнулся на землю, перевернулся. Сел. Ошалело огляделся. Вскочил, потер ушибленное место. Напустил небрежный вид и, похрамывая, пошел искать Алешу, протяжно взывая:

— Семенов!.. Семенов!..

Алеша пустил лошадей к реке, повалился под иву. Он никак не мог успокоиться, маялся, не находил себе места. Сел, встал. Походил, сломал ветку ивы, снова сел, лег.

Прокричал в камышах кулик. Пили воду, фыркали лошади. В реке что-то плеснулось. Прошелестела трава.

— Боец!— чуть слышно позвал девичий голосок.

Алеша обмер, открыл глаза. Сел — никого.

— Боец!

Алешу кинуло с земли на ноги, он обернулся... В двух шагах за деревом, за ивою плакучею, стояла и смотрела на него девушка: мокрые волосы, кофтенка, юбка, босые ноги, башмаки в руках. Это была Таня. Хмель еще не прошел, она доверчиво, открыто улыбалась.

Поначалу Алеша оробел, боялся шевельнуться. Потом — ничего, раздышался малость, осмелел, приблизился. Воровато оглянулся, неловко обнял девушку, чмокнул в губы и снова оглянулся.

Таня пьяненько, но неохотно оттолкнула его.

Он обнял ее крепче. Постояли так.

— А ты откудова меня знаешь?— спохватился Алеша.

— Знаю,— улыбалась Таня.— В продотряде видела, мы к вам белье возили. Ты на гармошке играл. Забыл?..

— Помню,— сказал Алеша, взглянул на Таню, и было ясно, что он не помнит.

Тишина.

Алеша глубоко вздохнул, набрал побольше воздуха, встал поудобнее, стиснул Таню и поцеловал в губы, в щеку, в шею.

Девушка рассмеялась.

— Ты чего?— растерялся Алеша, задыхаясь от любовного трепета.

— Щекотно!— сказала Таня.

Алеша с досады сплюнул.

— Семенов, ты иде?— раздался за кустами голос Зотика.

Алеша метнулся и зашипел Тане:

— Не шевелись! Жди тута!..

Зотик спросил Алешу:

— Ты чо там возисся?

— Тихо ты!— шикнул Алеша и потащил друга в сторону.

— Ты чо, стекла нажрался?— недоумевал Зотик.

— У меня девка тама!

— Ври толще!

Алеша рванулся. Зотик схватил его:

— Покажь!

— После!— Алеша выскользнул и побежал к Тане.

— А кони иде?— крикнул вдогонку Зотик.

— Траву жрут!

— Сыщи!

— Мерси покорно! Я поил, искать твой черед!..

Таня послушно ждала Алешу.

Он схватил ее за руку и побежал.

Над ивняком под тополями они остановились. Алеша подозрительно огляделся. Место было тихое, укромное. В воздухе летал тополиный пух. Он выбелил поляну и кусты. Путался в одежде, в волосах, в ресницах, в Алешиных усах. Внизу, под обрывом, катила Ока. Над головой в листве щебетали птицы.

Таня сказала:

— Красиво!

— Ага!— не глядя, ответил Алеша и притянул девушку к себе. Он целовал ее, горячился, нетерпение овладевало им.

Таня стояла так, будто это ее не касалось. Она смотрела куда-то перед собой, через Алешино плечо—на Оку, на осоку, на поля за Окой. Потом вдруг воскликнула:

— Гляди, кто пришел!

Алеша обмер. Таня рассмеялась.

Неподалеку стоял вислоухий пес весь в репьях. Склонив голову набок, он с любопытством поглядывал на них. Ощутив к себе внимание, пес покорно приблизился. Алеша с досады пнул его. Псина жалобно заскулил. Таня принялась утешать и гладить собаку.

— Зачем ты его?

— Пущай не касается!— нахмурился Алеша и пошел.

— Ты куда?— поднялась Таня.

Алеша обиженно шагал меж деревьев.

Таня догнала его. Шли молча. Дворняга тащилась сзади.

Внизу показалась пристань с баржами, с утлым пароходиком, который прыгал, словно поплавок, под натиском пассажирской толпы. На холме, в городском саду, гремел духовой оркестр.

— Музыка!— проговорила Таня.

— И чо?— ответил Алеша.

И Таня вдруг смутилась, затихла. Хмель быстро улетучивался. Девушка двигалась все нерешительнее, медленнее и наконец вовсе остановилась. Алеша поначалу не почувствовал, а когда заметил это, Таня шла уже в другую сторону. Лохматая дворняга бежала за ней.

— Эй!— крикнул Алеша.

Таня остановилась, он догнал ее.

— Куды ж ты?

— Да так,— промолвила Таня и пошла дальше.

— Может, погуляем?..

— Не... Мне пора.

— Как же, и не гуляли, а пора?

Таня промолчала.

Пошли улицей, дворняга не отставала.

— Пряников хошь?— спросил Алеша.

Таня кивнула. Алеша подбежал к торговке.

Таня грызла пряник. Алеша спросил:

— Нравится?

Таня кивнула.

— Бери еще. Вон их — цельный кулек!

Таня взяла, откусила.

— Можно ей?— спросила она про дворнягу.

— Корми,— разрешил Алеша.

Таня откусила еще раз, остальное кинула собаке.

Пес лязгнул зубами, пряник исчез.

Через час Алеша с Таней подходили к санпоезду. За ними гуськом трусили собаки. Их было уже четыре.

— Кто идет?— окликнул часовой.

— Свои,— отозвалась Таня.

У санитарской теплушки остановились. Остановились и дворняги, присели, замели хвостами.

Алеша спросил:

— Тебя звать-то как?

— Таней.

— А я Алексей.— Он протянул ей ладошку.

Таня неловко ткнула свою.

Алеша сказал:

— Ну вот и ладно, вот и знакомствуемся...

Девушка заторопилась, побежала в вагон.

Алеша крикнул:

— Жди! Завтря приду!

Таня прикрыла за собой дверь, прислушалась. В вагоне похрапывали. Снаружи донеслись голоса. Кто-то окликнул Алешу:

— Семенов! Ты?!

— Зотик?— спросил Алешин голос.

— А то кто же?! Компривет!

— Кони где?

— Тута. Давай быстрей!

Таня слушала.

— Ну, как?— спросил Алешин голос.

— А у тя?..

— Клюет.

Таня слушала.

— Завтря опять пойдем?— спросил Алешин голос.

— Не-е, прискучило!

— А я приду...

Таня слушала.

Светало. Комиссар спал, посвистывая носом, положив голову на седло.

Фокич сперва потоптался, потом тронул его за плечо:

— Слышь, Игнатьич, подъем!

Евстрюков заворочался, не просыпаясь.

— Подъем, тебе говорят!— гаркнул Фокич.— Царя шлепнули!..

Комиссар сел и вытаращил глаза:

— Какого царя?

— Какого? Всея России!— Фокич сунул комиссару газету.— Читай!— И пока тот читал, достал из-за пазухи пузырек со спиртом, стал разливать.

— Да-а!— протянул Евстрюков, сворачивая газету, и встал. Фокич дал ему кружку. Чокнулись. Комиссар поддернул исподники. Выпили.

Фокич, утираясь ладонью, сказал:

— От мир повернулся! Кто б мог сподумать: самого царя!.. Ловко!— и, еще плеснув в кружки, продолжал:— А по мне, затолкать бы их всех в одну яму. Генералов, банкиров, шлюх, спекулянтов! Перемешать и пулеметом их, пулеметом! Чтоб отчистить народ. Как из бани!

— Уж очень кровищу ты любишь,— сказал комиссар, натягивая гимнастерку.

— А без крови как? Без ее революции нет.

— Нет-то нет,— сказал Евстрюков,— а хорошо бы поменьше.

— Чего?

— Кровищи.

— Слышь, Игнатьич!— строго сказал Фокич, усаживаясь на постель.— Этак можно черт-те куды зайти. Сперва крови много, потом жертв, а после как бы кого не обидеть... Эдак, глядишь — и всю революцию просадим.

— А тебе доводилось человека убивать?—спросил Евстрюков, затягивая ремень.

— Сам знаешь, цельный поезд бабахнул. С генералами...

— Это не то!— сказал комиссар, нагибаясь за сапогом.— А так, чтобы в глаза друг дружке глядеть. Убивал?

— Так не.

— А я убивал.— Комиссар сел на койку рядом с Фокичем и стал надевать сапог.

— Да ведь врагов убивал!

— Понятно,— натянув сапог, притопнул комиссар.— А страшно.

Помолчали. Еще выпили. Захмелели малость. Комиссар отыскивал взглядом второй сапог. Фокич в приливе нежного чувства обнял его:

— Люблю я тебя, Игнатьич. Хороший ты человек! Но какой с тебя комиссар?.. Сыроват. Крепости в тебе нету!.. Ничего, отожмем. Вырастешь!— И он улыбнулся.

Заприметив наконец сапог, Евстрюков сказал:

— Крепости нету, говоришь?— Он сполз на колени, дотянулся, взял сапог и сел на место.— А ты знаешь, где я до фронта служил?

— Иде?

— В чека — председателем.

— Ну?!— поразился Фокич.

— Верно тебе говорю,— сказал Евстрюков. Сунул ногу в сапог и промазал, сунул еще и опять промахнулся. Улыбнулся сам себе, своей беспомощности и продолжал:— Маузер у меня был. Во какой, до колена!— И он показал докуда был у него маузер.— И знаешь, как меня уважали?— Комиссар негромко рассмеялся.—Умником звали. Советовались. И по хозяйству, и по военной части, и по финансам, и аж по фуражу. Актеры ходили, тоже советоваться...

Фокич внимательно слушал.

— Поначалу-то мне, дураку, лестно было. А опосля смекнул, что ходят-то люди советоваться не ко мне.

— А к кому жа?

— К маузеру моему.

— К маузеру?— заморгал Фокич.

— А как же!— комиссар пересел с койки на стул со сломанной спинкой.— Боялись люди!..

— И что ж что к маузеру? Боялись и хорошо!— сказал Фокич.— Эко дело!

Комиссар замотал головой.

— И тут, брат, я понял, что приучать людей к страху — вред.— Он натянул наконец сапог.—А то потом пойди разберись, где страх, а где правда...

— Ты энто про что?— насторожился Фокич.

— Про это, про самое.— И комиссар притопнул надетым сапогом.

— Ох, Игнатьич! Не то говоришь. Верь коммунисту — не то!— обеспокоился Фокич. Он пытался встать и не мог. Евстрюков протянул ему руку, Фокич поднялся.

— Пропадешь!— продолжал он с жаром.— Диктатура, она — диктатура... Воевать тебе надоть, воевать! Прокис ты здеся! Прокис!

— Воевать — это верно,— произнес задумчиво Евстрюков, отходя к окну. И, постояв немного, добавил, словно что-то решив про себя: — В огне броду нет!..

Утром Таня с Марией мыли полы.

Снаружи, смеясь, прокричали:

— Татьяна! Пришел ктой-то! Никак к тебе?..

Таня вспыхнула, посмотрела на Марию, обтерла руки передником, кинулась к двери. Вернулась, сунула ноги в ботинки, глянула в зеркальце, поправила волосы, выскочила.

Мария с любопытством прильнула к окошку.

Перед вагоном стоял знакомый нам круглолицый красноармеец из продотряда. Увидев его, Таня отпрянула, а боец спросил:

— Ты будешь Теткиной?

— Я.

— Семенов вам письмо шлет.

— А чего с ним?!— обеспокоилась Таня.

— Проштрафился крошку!— весело сказал боец.— Сортиры чистит!— Хлопнул Таню пониже спины, вскрыл послание и прочел:— «Скажи своему начальству, белье выглажено. Пущай приезжают. Сама явись завтря к пристани в восемь. Ждать буду. Алексей».

Боец хохотнул. Оглядел Таню, сунул ей в руку письмо, сказал:

— Ну и нашел девку! Придумать!— подмигнул и исчез.

Таня явилась на свидание, приодевшись: на кофтенке белый воротник, дареная брошка, ботинки начищены ваксой. За ней притащилась дворняга.

Алеша сказал:

— Ну, здравствуй, что ли?

— Здравствуй.

Постояли. Пошли. По дороге баба торговала семечками.

Алеша спросил Таню:

— Деньги есть?

— Есть.

— Купи семечек.

Таня охотно разжала кулак, в нем был платочек. Развязала, достала тысячу рублей.

Баба отсыпала два стакана.

Пошли, грызя семечки, дальше. Спустились к реке. Постояли.

На другом берегу смотрелась в Оку деревенька. По задам тянулись луга, за ними начинался лес. Плыли вечерние дымы из труб. В реке плескалась рыба.

Таня засмотрелась, задумалась. Затем сказала:

— Красиво!

— Чего?— удивился Алеша.

— Гляди, солнце!

— Да ну его!

Полузгали семечки.

Алеша спросил:

— Слышь, может, поцелуемся?..

— Не-е,— промолвила Таня.

— Ну, не так не...

Семечки кончились. За рекой мычала корова. Алеша скучал.

Таня подняла вичку и от нечего делать чертила на песке.

Алеша смотрел на нее, смотрел, зевнул и сказал:

— Сыграем, что ль?

— Как?— полюбопытствовала Таня.

— А вот,— объяснил Алеша. Поднял щепку, провел на песке кривую. — Кто ловчей дорисует, тот и выиграет.— И Алеша дорисовал линию. Получилась лодка с веслами.— Поняла?..

— Не-е.

— Ну и дура! Рисовать-то умеешь?

— Это могу.

— Проведи линию.

— Чего?

Алеша взял Танину руку в свою, сделал на песке зигзаг, нарисовал лошадь.

— Здорово!— сказала Таня.

Алеша стер рисунок, провел новую линию:

— Рисуй.

Склонив голову набок, Таня посмотрела на линию, потом зажала поудобней вичку, потопталась, прицелилась и начала рисовать. Ее рука двигалась довольно легко и уверенно. Чувствовалось, что девушка любила рисовать. Сначала она провела линию. Замкнула с той, которую сделал Алеша. Нарисовала два кругляшка. Провела прямую, закруглила. Добавила спиральку, несколько черточек. И рисунок был готов.

— И чего же это?— усмехнувшись, поинтересовался Алеша, явно удивленный быстротой, с которой Таня сделала рисунок.

— Ведмедь.

— Кастрюля это!

— Ведмедь! Глянь отсюда,— Таня уступила место.

Алеша посмотрел:

— Хорош ведмедь! А где лапы?

— Лапы?

— А как же!— сказал Алеша.— Нешто ведмедь без лапов бывает?

Таня взглянула на рисунок и воскликнула:

— Ой, верно!

Нарисовала лапы. Снова взглянула. Долго смотрела. Потом сказала:

— Не, с лапами хуже!

— Темнота!— махнул рукой Алеша.— Головешка ты!

Таня положила вичку, стерла ногой рисунок, сгорбилась вся и пошла.

— Здрасте!— сказал Алеша, догнал и ласково обнял девушку.

Таня слегка отстранилась. Дареная брошка отстегнулась, упала на песок. Алеша поднял ее, прицепил обратно. Брошка снова упала.

— Дрянь, а не брошка!— сказал он.— Сломалась, что ль?..

Таня всхлипнула.

— Ну, ладно, склею,— промолвил Алеша, спрятал брошку в карман и поцеловал девушку.

— Не, с лапами хуже,— проговорила она.

Была ночь. Алеша с Таней подошли к санпоезду. Обнялись, поцеловались.

— Ну, иди, иди!— сказал Алеша.

— Еще маленько!

Снова поцеловались крепко, горячо.

— Ладно, ладно! Ишь ты, разлакомилась!— говорил Алеша.— На нонче будя! Завтря придешь к обрыву...

Таня чмокнула Алешу еще раз и, хохоча, побежала к вагону.

— Слышь, Игнатьич, а я влюбилась!— выпалила она, влетев в купе, где сидели за чаем Евстрюков и Фокич.

— Да ну?!— изумился комиссар.

— Ей-бо!— весело смеялась Таня.— Чай есть?..

— Наливай!

И Таня, смеясь, наливала чай, обожгла палец, схватилась за мочку уха.

— И в кого ж ты влюбилась?— спросил Евстрюков. Он раскусил комок сахара надвое и половину подвинул Тане.

Вытянув губы трубочкой, Таня дула на чай, отхлебывала.

— В Алешку, в гармониста. Помнишь, из продотряда?..

— В кого? В энтого, конопатого?..

Таня нахмурилась.

— И пусть конопатый! Конопатый, да мой!— сказала она.

Помолчали. Таня снова заулыбалась:

— А хорошо это, что я влюбилась?

Мужики переглянулись. Фокич сказал:

— Эх, Танька! Марксизм тебе нужон, марксизм, марксизм и опять марксизм!

— Что ж худого-то? Любовь — это факт!— заметил Евстрюков.— И факт материалистичный.

— В чем и дело-то!— озабоченно вздохнула Таня. Посасывая сахар, смачно чмокая, она тянула чай тоненькой струйкой.— А ты, Игнатьич, влюблялся?

— Было,— застенчиво отер рот комиссар.

— И что?

— Хорошо было, чего говорить!..

Опять помолчали. Таня сказала:

— А я ведь ничего собой. Верно?

— Это точно,— усмехнулся Фокич,— это сыскать!

Неожиданно взгляд Тани остановился, сделался острым, внимательным. В глазах сверкнул озорной огонек. Она придвинулась к комиссару, в упор глянула на него и засмеялась.

— Ты чего?— смутился Игнатьич.

Таня смеялась.

— Ну, чего?— допытывался комиссар.

— Да ведь и ты конопатый!..

Комиссар посмотрелся в зеркало.

— Вот еще выдумала!— пробормотал он, потирая обветренные скулы.

Таня снова пристально посмотрела на комиссара и уже без смеха сказала:

— Нет, конопатый. Ты погляди, погляди!..—Она поднялась и пошла себе, веселая и смешная.

— Слухай, Фокич,— обеспокоился, глядя в зеркало, Евстрюков,— конопатый я?.. А?— И сам же ответил: — Черт подери! А — ить действительно конопатый. Не так чтобы очень, а что-то есть...

Фокич поглядел на него с укоризной и сердито проговорил:

— Ты вот чего. Ты о роже своей заботишься? А ты о ней не печалься! Ты как с девкой-то сейчас разговаривал?!

— А как?

— «Любовь — это факт!..» Ты на что человека нацеливаешь?..

Комиссар молчал.

— Ну?!— добивался Фокич.

— На жизнь!

— Жизнь?! Это как понимать?— ядовито усмехнулся Фокич.— Жизнь?.. Капиталисты живут! А мы боремся!

Евстрюков молчал...

— Эх ты — жизнь!— сказал Фокич.— А еще комиссар!..

Таня пришла к обрыву в назначенное время.

Алеша ждал ее и от скуки кидал в реку камни. Прислушивался. Булькало. Увидев за Таниной спиной дворняжек, присевших поодаль, нахмурился, встал, отряхнул штаны и сказал:

— А эти опять зачем?..

Таня пожала плечами.

Алеша ворчливо шевельнул губами, достал из-за пазухи пирог, завернутый в тряпицу.

— Тебе принес,— сказал он.

— Спасибо!— зарделась Таня.

Алеша разломил пирог пополам, облизал повидло с пальцев. Один кусок протянул Тане, другой принялся уплетать сам.

Дворняги, пуская слюну, мели землю хвостами.

Таня смотрела на них, смотрела, взяла да и кинула им свой кусок.

Собаки бросились за пирогом сломя головы.

Алеша сказал:

— Та-ак... Собак кормим, а республика голодает!..

Таня виновато молчала.

— Поела?! Пойдем отседава!..

Они перебежали по доске через широкий ручей. Алеша с ненавистью глянул на собак.

Они сидели, обнявшись, на холме в городском саду.

Вдали за Окой горели костры, кто-то пел песню, и песня была длинная и отчаянная.

Алеша спросил Таню:

— Значит, любишь меня?

— Люблю.

— Верно слово?

— Люблю.

Видно было, как за рекой у костров сидели люди и что-то варили.

— И очень?— спросил Алеша.

— Очень,— ответила Таня.

Мимо протопала пара — парень в шпорах с саблей наголо и огромная девка. Парень сек воздух, видимо, изображая бой, девка умирала с хохоту. Ее просто корежило от смеха. Прошли. Хохот затих.

Алеша сказал:

— Тоска с тобой, Танька, тоска! Ни смеху в тебе, ни слез. Поженимся, что ли, а? Может, повеселеешь?..

Девушка промолчала.

Алеша встал. Поднялась и Таня. Спустились к реке. Опять сели, Алеша затянул:

— Гроза гремит, гроза гремит,
И голубое небо в тучах...

Вдруг Таня сказала:

— Алеша!

— Чего?

— Ты о чем это давеча мне говорил?

Алеша сказал с удивлением:

— О чем? Обо всем говорил. Как полагается!

Таня промолвила:

— Поженимся, говорил.

Алеша задумался, а после сказал:

— Не-е, этого не говорил. Чего-чего, а об этом у нас разговору не было.—И он снова запел.

Таня поднялась.

— Я пойду, — сказала она негромко.

Алеша пел. Таня постояла еще маленько и пошла. Шагов через двадцать оглянулась, потом скрылась за бугром.

Алеша лениво крикнул вдогонку:

— Эй! Завтря в три приходи! Сюда жа...

Днем Алеша прибежал на станцию. Озадаченно остановился: санитарного поезда не было. Ветер гонял стружку, обрывки бинтов, бумагу. Перед пустым полотном сидели дворняги. Завидев Алешу, поднялись, подбежали.

— Ну, чего, чего! — заворчал Алеша, но собак не прогнал. Направился к водокачке, дворняги за ним.— Братишка! —окликнул он дряхлого железнодорожника.— Куды ж санпоезд-то подевался?

— Куды же ему деться? В рейс.

— Вот дело-то! — опешив, пробормотал Алеша.— Вернется-то скоро?..

— А я почем знаю. Може, с месяц, а може, и доле... Война...

Ночь. Казарма. Храп, сонное бормотанье.

Алеша не спал, смотрел в потолок. Перевалился на бок, порылся в тумбочке. Достал сломанную Танину брошку. Осмотрел ее, повертел в руках, потер для блеска об одеяло, извлек из кармана задубелый платок и, бережно завернув в него брошку, спрятал обратно в тумбочку. Полежал. Поднялся. Босиком, в подштанниках и гимнастерке зашлепал к дневальному в сени.

В сенях у дверей висели хомуты, вожжи, сбруя; в углу стояли ведра, грабли и косы; на окне горела керосиновая лампа.

Дневальный курил.

— Чего делаешь-то? — спросил Алеша.

— Куру,— ответил дневальный.

Алеша присел на табуретку, пошарил в кармашке, достал мятую газету, оторвал клочок:

— Сыпани!

Дневальный нехотя отсыпал махорки. Алеша закурил. Пустил кольцо дыма, прищурил глаз, посмотрел сквозь него на дневального.

— Вот оказия,— сказал он.— Гулял я тут с одной... с санитаркой.

— И ну? — поинтересовался дневальный.

— Жениться решил...

— Вона!

Алеша сказал:

— Баба как баба. Только что некрасивая...

— Ишь ты!..

— А кому они нужны — красивые?! — горячо отозвался Алеша.

— От и я говору!..

— Правда, тощая она у меня.

— Бувает...

— А кому они нужны — толстые,— сказал Алеша.

— От и я говору!..

Покурили.

— Глупа только, вот чего,— пожаловался Алеша.— Беседовать не об чем.— Вздохнул и, рассудив про себя, добавил: — Да и кому они нужны — умные-то!.. Одна канитель.

— От и я говору!

— Говору, говору! — озлясь, передразнил Алеша.— Собрали тут жмуриков! Об жизни поговорить не с кем!— Встал и прибавил:— Не говоря уж об смерти.

— От и я говору!..

Бежит, стучит на стыках санитарный поезд. Чадит древесным дымом паровозик, весело свистит, пофыркивает паром. За окнами плывут луга, березки, елочки, побуревшие от дождей и солнца деревеньки, коза, колодезный журавль, босоногая девчонка с грудной сестренкой или братом на руках; машут поезду мальчишки, кричат, смеются, кувыркаются.

Лабораторию мягко покачивало. Слышно было, как поскрипывали, пели сцепки, звенели на полках мединструменты, лабораторная посуда.

Евстрюков читал вслух газету:

— «...В клубе при кинешемском кожзаводе состоялась красная свадьба. Небольшой клуб ярко освещен. Большой стол покрыт красной скатертью. За столом сидят молодые, делопроизводитель, в стороне члены ячеек...»

— Приготовь шприц!— сказал Мрозик Тане, прислушиваясь к чтению. И пошел к умывальнику.

— «Наконец красная свадьба открыта,— продолжал читать Евстрюков.— «Интернационал». Зрители напирают...»

В купе бесшумно вошла Мария, присела у двери.

— «...Молодым, как застрельщикам нового быта, подносят «Историю РКП(б)» Зиновьева, «Статьи и речи» Ленина, портрет Розы Люксембург и книгу по материнству. Звучит «Интернационал», — комиссар умолк, а потом сказал:— Нет, каково, а?!— и глаза его заблестели.

— А я, товарищи, ить в замуж вышла,— подала вдруг голос Мария.

— Опять?!— воскликнул Мрозик, намыливая руки.— Да ты, барышня, времени не теряешь.

— Я сурьезно,— сказала Мария.

Прислушиваясь, Таня открыла стерилизатор, взяла шприц, иглу. Соединила их.

— Сыворотку!— распорядился Мрозик.

Таня открыла склянку, стала набирать сыворотку.

— А где ж он, этот новый муж?— поинтересовался комиссар.

— Тута,— ответила Мария.— Николай!— позвала она.

Дверь отворилась, через порог шагнул пожилой лохматый мужичок в лаптях. Лицо бугристое, глаза колючие, маленькие, руки — до колен.

— Здрасте, кумпания! — сказал он.

— Здоров!— отозвался Евстрюков.

Помолчали. Всем было немного неловко.

— Величать-то как? — спросил Евстрюков.

— Величать-то? Колькой...

— А откуда вы? — поинтересовался Мрозик.

— Мы-то?— переспросил Колька.— Мы-то из Акулиновки.

— Что ж вы, мил-человек, из деревни-то сбежали?— снова поинтересовался Мрозик, занятый, впрочем, иглой, шприцем и сывороткой.

— Обобрали.

— Кто обобрал?

— Хто? Вестимо — хто! Большевики!

Мария, политически поднаторевшая в санитарном поезде, двинула мужа в бок.

— Пошто бьешь? — обиделся тот.— Не я ить, они обирали!..

— Дурень!— сказал комиссар.— Это же для народу.

— Да разве же мне невдомек? — сказал Колька.— Что ни делают — все для народу. И то для народу и энто! — вдруг огрызнулся он и потемнел.—Из оглобель в оглобли!.. У робенков животы с голодухи лупятся. Жена оглохла.

— Так ты женатый? — удивился комиссар.

— А как жа! Мужик и вдруг без жены?!

Комиссар и Мрозик переглянулись.

— Куда же ты жену свою подевал? Разлюбил?..

— Разлюбил! — передразнил Колька.— Жрать неча!— сердито ответствовал он.— В город подался — опять неча! Слава-те, господи, ее встретил,— кивнул он на Марию. — Она сказывала, вы тута и паек и жалованье в аккурат даете,— и доспросил осторожно: — Так ай нет?..

Мрозик подошел со шприцем к Евстрюкову. Тот заголил рукав.

Мрозик сделал инъекцию.

— Дык как, начальник, паек в аккурат даешь? — допытывался Колька.

Мрозик посмотрел на комиссара, комиссар — на Мрозика, потом на Марию. Он смотрел на нее испытующе, пристально, долго. Мария отвела глаза.

— Могу кучером. Могу кашу варить. Столярить,— продолжал Колька.— Дык как?.. Даешь ай нет?.. Начальник?..

— Даю! Даю! — как-то весь вспыхнул вдруг комиссар.

— Тогды подходить,— сказал Колька.— Тогда остаюсь.

И опять стучит на стыках санитарный поезд. Чадит древесным дымом паровозик, весело свистит, пофыркивает паром. Только пейзаж изменился, стал другим. За окном мелькали поваленные телеграфные столбы, обрывки проводов; пронеслась разбитая станция; проплыла сожженная деревенька; старуха пасла на веревке козу; потом — степь, ни души. Поезд приближался к фронту.

Качалась, скрипела на потолке лампа. Таня писала диктант. Мрозик ходил с книжкой и диктовал:

— «...Все мысли, которые имеют огромные последствия,— всегда просты...— он посмотрел на часы, взял градусник, встряхнул его и быстрым движением сунул под мышку, перевернул страницу, продолжал:—...Ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое...»

Таня написала слово «силу» и задумалась... Провела зигзаг, нарисовала второй. Соединила их. Получился человечек в шпорах с саблею наголо. Перо заскользило дальше, рисунок становился все четче и четче...

— Написала? — поинтересовался Мрозик.

Таня не слышала. Склонив голову набок, она рисовала.

Главный подошел и заглянул в тетрадку.

— Ты, Теткина, почему не пишешь? — строго спросил он.

Таня вскинула голову, прикрыла рисунок.

— Не поспеваю, Фадей Семеныч.

— Уж пора бы и поспевать! — сказал Мрозик. — Ты, Теткина, девушка некрасивая. Тебе надо учиться, учиться, учиться. Пиши! — И он начал снова:—«Ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным...»— достал градусник, отметил температуру.

Таня поставила запятую. Перо на секунду задержалось и двинулось дальше... Запятая превратилась в линию, потом — в зигзаг. Из зигзага возник человеческий нос. Нос казался знакомым. Перо закружило над бумагой смелей и увереннeй... Сомнений больше не оставалось — рисунок, хотя и очень шаржированно, изображал нос главного врача.

—«...Все мысли, которые имеют огромные последствия,— всегда просты. Ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто...»— диктовал Мрозик.

Таня рисовала.

На рассвете санпоезд тормозил в степи.

— Подъем!— гаркнул Евстрюков, накидывая шинель. — Приехали!

Сквозь пелену дождя и паровозного дыма Мария с Таней увидели очертания подвод. Они выстроились вдоль полотна и, насколько хватал глаз, протянулись в степь до самого горизонта. Это было море, бескрайнее море подвод. И все — раненые.

— Народу-то! Народищу! — ахнула Мария. — Неужто все покалеченные?!..

Поезд стоял. Санитары тащили носилки. Хлюпала вода, чавкали сапоги. Люди скользили, падали, поднимались и снова спешили к подводам.

Ожидавшие промокли до нитки. Видно было, что они простояли долго — даже коней бил озноб. Возле них метался забрызганный глиной командир, несчастный, осипший от страшной беды, от бессонницы и крика, он хрипел Евстрюкову:

— Принимай, доктор! Вечор еще целы были. А как взяли кольцом — все полегли!... И ведь я! Я один виноват!— и странный звук, похожий на стон, вырвался из его горла.— Какой из меня начдив!—Он утер глаза рукавом.— Так, дурак, слесарь!..

На подводах под мокрыми шинелями, рогожами и просто ничем не покрытые лежали раненые — суровые, немые. Среди них — подросток лет четырнадцати-пятнадцати. Рядом склонилась мать. Она держала над головой сына фанерку, чтоб не мочил дождь, и тихо выла.

С боковой ветки на главный путь какие-то мужики выкатывали вагон. Это был странный вагон. Его обшарпанные стены, покрытые необычной живописью, были изрешечены пулями, а часть крыши и угол отсутствовали вообще, вероятно, снесенные снарядом или бомбой. Однако колеса у вагона были целы, живы и теперь мягко постукивали на стыках. Люди изо всех сил толкали вагон к санитарному поезду. Руководил ими долговязый парень лет двадцати пяти, мокрый, худой, в драных солдатских штанах, в обмотках и в блузе. Он что-то кричал мужикам и налегал плечом на вагон.

Ударили буфера, звякнули сцепки: вагон уперся в хвост санитарного поезда. Мужики тотчас повернули обратно, а долговязый кинулся к сцепкам прицеплять.

Откуда-то налетел Фокич.

— Ты чего?!. Куда?!— заорал он на парня.— Мандат есть цеплять?!

Парень делал свое дело.

— Мандат!!— еще больше взвился Фокич.

Парень устало поглядел на него и тихо сказал:

— Ты вот что, дед, иди — откуда пришел. Не то я тебе вторую ногу сломаю!..

— Мандат!!..

Долговязый поднялся и, молча, не глядя на Фокича, пошел к дверям вагона. Толкнул их, запустил за косяк руку, стал шарить.

Фокич ждал.

Долговязый извлек маузер, вынул его из кобуры и молча навел на санитара.

Фокич отпрянул.

А парень сказал:

— Вот я сейчас убью тебя, дедушка, и мне Фрунзе за это еще благодарность скажет... Это ж агитвагон политуправления! Скумекал?..

— Ну, ежели так... Если Фрунзе,— поспешно молвил Фокич,— тогды дело другое! — Он оглянулся и быстро захромал прочь.

Таня с Марией несли на носилках мальчика.

— Легонький! — сказала Мария.

Таня не ответила: она смотрела на мать.

Баба шла и все время держала над головой сына фанерку — от дождя. В вагон ее не пустили.

— Посторонним не велено!— заорал еще издали Фокич, разгневанный предыдущей встречей.

— Нешто я посторонняя? — взмолилась баба.— Я ему мать!..

— И что, что мать! — крикнул Фокич.— Не велено! Вишь народу сколь?!

И мать покорно осталась под дождем.

Таня с Марией уложили мальчика на койку. Стали раздевать.

А мимо несли и несли раненых.

Мария сказала:

— Сколь езжу — такова не видывала! Нешто всех заберешь?

Таня глянула в окошко.

Пустые подводы отъезжали в степь, уступая место другим. А те прибывали и прибывали.

Мать безропотно мокла у вагона. Она стояла в прежней позе и все еще зачем-то держала фанерку, которой прикрывала сына.

— Мать!— прокричал какой-то красноармеец.— Будя мокнуть! Ехай домой!..

Баба не двигалась.

Таня смотрела.

Паровоз без свистка осадил состав, потом рванул и помаленьку стал разгонять.

Баба, словно привязанная, пошла за вагоном.

— Ты куда?! — заорал красноармеец.

Баба шла и шла...

Поезд набирал ход. Дождь и дым заслоняли ее и вскоре поглотили совсем.

...— Мать не пустил! — укорил Фокича Колька.

Санитар нахмурился и сказал, подметая пол:

— Не велено! Приказ...

— Во-во!— тыча в него кривым пальцем, затараторил Колька.— Приказ!.. Завсегда вы так! Вам мать дешевле приказа!

— Уймись, контра!! — яростно оборвал Фокич.— Убью!— И потряс перед носом Кольки истертым веником.

— Во-во!— сказал Колька.

Таня слушала.

Стучали колеса. Где-то глухо звякал молоток. Угол вагона был завешен простыней, простыня свисала от потолка до пола, отгораживая угол от посторонних взглядов. Вот материя зарябила, колыхнулась, из-за края высунулась Мария, отчаянно прокричала:

— Танька! Теткина!— и тотчас исчезла.

Промелькнула и скрылась за простыней Таня. Спустя мгновение появилась вновь и через весь вагон бросилась к дверям.

Раненые дремали, глядели в подрагивающий потолок, ходячие сбились кучкой, курили, беседовали. Примостившись у дверей, Фокич чинил свою деревянную ногу. Сам держал ее, а Колька, зажав в губах гвозди, прибивал набойку.

Фокич сказал:

— Может, будя?..

Колька ответствовал не сразу, сперва достал из-под губ гвоздь, вколотил его, достал другой и лишь тогда промолвил:

— Куды спешить? Нога ить не казенная. На ей ходить.

Распахнулась дверь, стремительно прошел Мрозик, за ним торопилась Таня.

— Инструменты! — распорядился на ходу главный.— Воды теплой!..

Таня кинулась назад.

Раненые притихли. Лишь один из спящих, разметавшись во все стороны, оглушительно храпел. Сосед по койке заложил себе уши ватой, достал из мешка краюху и принялся жевать.

Колька, ремонтируя ногу, смотрел на угол, завешенный простыней. Оттуда доносились плеск воды и звяканье инструментов. Простыня металась и ходила. И вдруг все разом стихло. Материя обвисла, стала неподвижной. Выскочила Таня. Закрыв лицо руками, девушка прислонилась к стенке.

Колька навострил уши, открыл рот. Гвозди вывалились, покатились по полу.

Появился Мрозик. Ни на кого не глядя, хмурый, он прошел к себе.

Вышла Мария. В руках у нее был большой медный таз. Таз был полный, тяжелый. Мария шла осторожно, медленно, чтобы не расплескать.

Колька испуганно спросил:

— Кончился?..

— Отошел, — сказала Мария.

Колька покосился на таз и выдохнул:

— От жизнь! Был мальчонка — и нету его...

Прошел Евстрюков, скрылся за простыней.

Колька сунул Фокичу деревянную ногу и сказал:

— Держи! Не жалаю я тебе ногу чинить!..

— Это еще чего? — удивился Фокич.

— Чего!.. Мальчонка без матери помер. Хто мать вчерась не пустил?! Хто?!

— Не пустил и опять не пущу! — озлился Фокич.— Не велено!..

— Ишь, енерал!— обратился к раненым за сочувствием Колька.— Кем не велено?!

— Рабочей властью! — не колеблясь, ответил Фокич.

— Слыхали?! — закричал Колька.— Властью!.. Людьми надоть быть! Людьми!

Никем не замеченный стоял у простыни и слушал комиссар Евстрюков.

— Людями?! — аж задохнулся Фокич.— Вот ты куда, чума, гнешь! Против класса?.. Товарищи! — закричал он раненым.— Дак энто же эсер!!

— Хто эсер?— ощетинился Колька.— Я?!

— Ты!

— Да я всю жисть в батраках! — взвизгнул Колька.— Эсер!.. Я большевик!— вдруг сказал он и сам удивился сказанному.

— Ты-то?!

— Я-то!! Хочь сейчас в партию!

Фокич яростно расхохотался. Храпевший раненый сел, огляделся, просипел:

— Эй, тута митинг али лазарет?.. Соснуть невозможно! — Он повалился на бок и тотчас захрапел.

Задыхаясь от гнева, Фокич уже не мог остановиться.

— Да ты понимаешь, гнида, чего есть партия? — Он уперся в стенку и замахнулся деревянной ногой.

Колька отскочил, как мячик, и жалобно заголосил:

— Братишки! Он драться лезеть!.. Ты комиссарить-то брось! Привыкли замахиваться!.. Ты с кем говоришь?.. — крикнул он.— С народом!..

— Видали народ?! — заорал Фокич.

— А што?! Ай не так? Ай не народ?!— нагнулся Колька к одному из раненых.— Ну, скажи! Скажи!..

— Чего ишо?—нехотя проговорил тот.—Може, народ, а може, и не народ. Теперь не поймешь.

— Ну, ты скажи! Ты!..— обратился Колька к другому раненому.

— А, кто про что!..— сказал тот.—Я вот тиф, холеру в осьмом годе пережил, войну пережил, а свободу, видать, не переживу, здеся сдохну...

Фокич словно с цепи сорвался.

— И ты — эсер!— бешено завопил он.— А ну, становись в ряд, кто тут эсеры!..

— Э, большевик, эсер, — откликнулся Колька,— все баб мнуть, все власть любять...

— Да он не то что эсер, он и кадет!—взвился Фокич.— Он из Цека эсеров! К стенке его! К стенке!! — И санитар ринулся на Кольку.

Комиссар сорвался с места, сгреб Фокича и бережно усадил на топчан.

Стало потише.

— Что же вы, братцы,— сказал Евстрюков,— большевика от эсера отличить не можете?!

Раненые слушали. Слушала Таня.

— Кто кровь проливает?— продолжал Евстрюков.— Кто об каждом печалится? Кто?!

— А ты об нас не печалься! Ты счастье давай!— крикнул один из раненых.

Евстрюков помолчал.

— Вот дело-то, братцы мои,— сказал он,— вот счастье-то обещать не могу! Что жить будет лучше — это верно. Это по совести. А счастье — оно ведь как? Его нельзя обещать.

— И чего мелешь?— вовсе озлился Фокич.—Счастье нельзя обещать?! Слыхали? Молотишь невесть чего?.. Не по Энгельсу энто!.. Колебнулся народ! — пытаясь встать, указал он на раненых. — Сумлевается. Тут митинг нужон.

— Митинг — так митинг,— сказал Евстрюков.— Давай митинг!.. Какие будут вопросы?..

Раненые притихли.

— Подумать надоть! — сказал кто-то.

— Тогда у меня будет вопрос,— сказал Евстрюков.— К тебе, Фокич.

— Ну? — откликнулся санитар.

— Вот ты, правду сказать, герой. Под Уфой поезд с белыми генералами рванул. Без ноги теперь... А вот скажи мне, чего важнее — приказ или человек?

Фокич измерил Евстрюкова жгучим взглядом и молвил:

— Человек.

— Так как же ты мать к мальчонке не пустил?

— Ну, ладно! — резко сказал Фокич.— Энто дело партейное и тут с беспартейными его перемалывать неча!..

На блюдечке подмигивала тощая свечка. Тесно было в комиссаровом купе. Евстрюков точил саблю; Мария с Колькой резались в подкидного; Таня сидела напротив, смотрела.

Колька смешал карты. Мария зевнула, прижалась к его плечу и долго глядела на Евстрюкова. Комиссар спрятал глаза, еще ниже склонился над саблей и быстрей замахал оселком.

Таня смотрела.

Колька вдруг встал, потянулся, хрустнул суставами, потер волосатый лоб и молвил:

— Айда! Будя зябнуть-то...

Мария поднялась, не отводя глаз от комиссара; Колька обнял ее. Они вышли.

Слышно было, как в соседнем купе шаркнули сапоги, упала табуретка.

Таня взглянула на комиссара. Тот прислушивался, потом вдруг спросил ее:

— А ты чего?.. Иди спать!

Таня сидела.

Комиссар испробовал ногтем острие сабли, снова замахал оселком.

Таня сказала:

— Слышь, Игнатьич! Почему это за границей Советской власти нету? Али они глупее нас?..

В соседнем купе завозились, послышались смех, невнятное бормотанье.

Комиссар встал и плотно закрыл дверь.

— Так как же, Игнатьич?..

— Силенок, видать, у них маловато!— рассеянно отвечал комиссар и, помолчав, добавил: — Да и живут получше нашего. Так что еще не приспичило, не приспело...

— Поняла! — сказала Таня.

Комиссар послюнил оселок.

За стенкой снова засмеялись.

Таня сказала:

— Скорей бы, Игнатьич!

— Чего скорей?

— Скорей бы уж мы победили!.. Трудно, Игнатьич! Скучает народ. Скорей бы!..

Комиссар с изумлением посмотрел на девушку, ибо никогда не видел ее такой серьезной.

Помолчали.

— Игнатьич,— снова спросила Таня, — а бог есть?

— Нету.

— Стало быть — ты не веруешь?

— Верую.

— Как это?

— В рабочий класс и в Интернационал, — убежденно ответил Евстрюков.

Снова помолчали.

— А ведь ты правду тогда сказал, — заметила Таня. — Не будет этого!

— Чего этого?

— Чтобы все были счастливыми.

Смех за перегородкой усилился, даже повизгивали от смеха.

— Вот ты, — сказала вдруг Евстрюкову Таня,— никогда ты в жизни не будешь счастливым.

— Это еще почему?— спросил комиссар.

Таня глянула на него и промолвила:

— Глаза у тебя не те...

За перегородкой что-то упало и разбилось вдребезги. Евстрюков вскочил:

— Эх, Танька! Марксизм тебе нужен, марксизм... Марксизм и еще раз марксизм!.. —И он принялся ходить взад-вперед по купе, не выпуская из рук саблю.— Учишь вас, учишь материализму, а вы — все свое!.. Глаза не те! И вся ты какая-то квелая!..

Таня молчала.

— Ты почему не комсомолка?! — кричал на нее комиссар.

— Не знаю, — проговорила девушка.

— Готовься! Скоро приедем в Орел, я тебе рекомендацию дам...

Был день. Таня встретила Алешу возле казармы. Подбежала к нему, обняла, прижалась. Алеша растроганно пробормотал:

— Значит, приехала! А? Ну, вот и приехала!..

...Они шли по Болоховской улице. Таня была в новой кофте, в новых ботинках.

Алеша украдкой разглядывал девушку, потом сказал:

— А ты ничего...

Таня зарделась, поправила кофточку.

— Красивше стала, — добавил Алеша и взял ее под руку.

Звеня шпорами, протопали трое бравых красноармейцев, в красных галифе, с нашивками. Все чернобровы, румяны, широкоплечи.

Таня остановилась, засмотрелась на молодцов.

— Ну ты что? — ревниво затормошил девушку Алеша.— Чего уставилась... Айда! — Он дернул ее за руку. — Ай, я хуже их?..

Таня ласково взглянула на Алешу и сказала:

— Хуже.

Будто с неба свалился репьястый пес.

— Трезор! — воскликнула Таня.

Пес завизжал, запрыгал. Упал на спину и давай кататься. Девушка гладила и трепала собаку.

Алеша стоял, насупясь, смотрел-смотрел, наконец не выдержал и молвил:

— Ты вот чего, Танька! Ты уж решай — али я, али он!—Алеша сердито кивнул на псину и прибавил: — А так не пойдет! —И, резко повернувшись, зашагал прочь.

Таня догнала его. Они пошли рядом, не говоря ни слова. Прошли мимо гауптвахты, вниз к реке. Сели на траву. Долго молчали.

Таня сказала:

— Алеша!

— Ну?

— Ох, как ты люб мне! Как люб ты мне!

— Здрасте! — молвил Алеша и в волнении встал с травы.

Таня порывисто обняла его, прильнула:

— Ох, как ты люб мне! Ох, как ты люб мне!

Казарма. Предрассвет. Слышался храп. Говорил, делился с дневальным Алеша:

— Женюсь я на ей. Надоело мне одному...

— Ну, женись,— ответил дневальный.
— Так ведь дети пойдут, пеленки, ночей не спать, — усомнился Алеша.
— Ну, не женись,— согласился дневальный.
— Так ведь люблю я ее...
— Ну, женись.
Алеша достал из кармана кисет. Закурил.
— Так ведь...— начал было Алеша.
— Ну, не женись, — ответил дневальный.

Теплушка санитаров. За окном брезжил свет. Таня лежала на койке, закрывшись с головой. Мария сидела рядышком и шепотом говорила:
— И чего ты, дура, лапать себя даешь энтому конопатому?
— Он хороший, — сказала из-под простыни Таня.
— Слушай, Танька, ты что?.. Живешь ты с ним?
— Ну да.
— И дура!
— А почему? — сказала Таня. Откинула простыню, села. — Он ласковый.
— Ласковый?! — изумилась Мария.—Хлюст!..
— Ласковый! Руку гладит.
Помолчали. Мария поднялась, ушла за простыню на свою половину.
— Мань, а Мань!— тихо позвала Таня.
— Ну? — высунулась Мария.
— А чего такое любовь?
— А хрен ее знает!
— Ты Кольку любишь?— шепотом спросила Таня.
Мария глянула за простыню — там храпел Колька — и, прикрыв ее за собой, усмехнулась:
— Какая любовь!
— Зачем же замуж пошла?
— С тоски. Скучно бабе одной. Без семьи. Надо ж по ком-нибудь в жизни выть. На то и баба! Любовь! — махнула рукой Мария.
Таня пытливо глянула на нее и вдруг сказала:
— Вот и не так... Все-то ты врешь! Прикидываешься. А сама-то как влюблена!..
— Ой! В кого же энто?!— рассмеялась Мария.
— В комиссара.
— Ты вот чего! — вдруг серьезно сказала Мария, оглянувшись на простыню, она стремительно приблизилась к Тане и строго добавила: — Ежели что смекнула — помалкивай!..
— Да и он в тебя — ой, как влюблен! — шептала Таня.
— Ты чо?!..
— Верно слово! Это я тебе говорю...
— Брешешь ты все! Брешешь, дура! — отпрянув, выдохнула Мария.

Утром Таня остановилась у агитвагона, того самого, который прицепили к санпоезду в степи на фронте под дождем. Он по-прежнему стоял в хвосте состава. Его ремонтировали. Фокич обшивал досками разбитый угол и крышу, а долговязый

парень по имени Вася расписывал обшарпанные стены: символический штурвал, возле него — рабочий с красной лентой на груди; сеятель —с лукошком; красноармеец — с винтовкой; лозунги.

Таня смотрела. Парень покосился на нее и спросил:

— Нравится?

— Нравится.

Помолчали. Таня грызла сухарь.

— А вы кто сами-то? — поинтересовалась она у парня.

— Я-то? — сказал долговязый, глянув на Танин сухарь. — Я-то художник! Разумеешь?..

— Ага.

Парень снова посмотрел на сухарь и, сглотнув набежавшую слюну, сказал:

— Слушай, девочка, покушать чего-нибудь не найдется?

— Найдется! — сказала Таня. — Я сейчас!— и она убежала.

Вася повеселел.

— Слышь, дед? — обратился он к Фокичу.—Пойдешь ко мне помощником?

— Это еще чего? — молвил Фокич.

— Будешь народу кино показывать. Агитповозкой заведовать.

— Энтой? — кивнул Фокич на разбитую агитповозку, которая стояла без колес тут же возле вагона. — Энтой — не-е!..

Озорно улыбнувшись, Вася сказал:

— Соглашайся, дед. Я тебе ногу выкрашу! Гляди как облезла.

Фокич посмотрел на свою деревянную ногу. Она действительно облезла и нуждалась в ремонте.

— Не-е! — сказал санитар.

Но Вася, обмакнув кисть в краску, спросил еще:

— А комендантом пойдешь?

Фокич перестал стучать.

— Я тебе маузер дам...

Фокич слушал.

— Ну? — ждал Вася.

Фокич промолчал. Он только плюнул на шершавую ладонь, перехватил поудобней топорище и снова принялся стучать.

Вася ел кашу. Ел, обжигаясь, жадно, большой оловянной ложкой. Таня стояла напротив, теребя ленточку альбома.

— Стихи, рисунки? — спросил у нее Вася.

Таня ответила:

— Рисунки.

— Да ты садись!

Девушка присела на стул, осторожно вздохнула, осмотрелась. Мастерскую агитвагона заливал солнечный свет. Вдоль стен стояли плакаты, транспаранты, несколько портретов Маркса. Над ними висели гипсовые глаза, рот, нос и ухо. На полу лежали кисти, краски, в беспорядке были свалены рулоны упаковочной бумаги; в углу за спиной у Васи виднелась мятая постель; на стене висели эскизы, этюды и рисунки необычной формы.

Вася ел.

Таня поднялась.

— Я в другой раз,— сказала она.

— Стой! — сказал Вася. — Давай рисунки! — Забрал альбом и, продолжая есть, принялся листать, бесцеремонно приговаривая: — Дрянь!.. Дрянь!.. Чепуха! Дрянь!.. И это — дрянь!..—И вдруг умолк и перестал жевать, в лице мелькнул интерес, взглянув на Таню, снова продолжал смотреть.

Это был странный рисунок. Женщина шла за вагоном в дождь. Лицо —неясное, лишь намечено, но фигура, осанка, косые линии дождя и вихри дыма резко, точно и сильно передавали состояние женщины. Чтобы лучше видеть, Вася встал и отошел к окну. Наконец спросил:

— А звать-то вас как?

— Таня Теткина.

— Ну, вот что, Теткина, — сказал Вася.— Рисунки ваши, конечно, слабые, но кое-что есть. Учиться надо. — Он помолчал, подумал и сказал еще: — Хочешь, иди в помощники. Моего две недели назад убили. Вон его ложка и котелок.

Казарма. Обеденный час. Стучали ложки. Алеша ел суп.

Глянув в окно, Зотик сказал:

— Пришла.

Алеша перестал жевать, повернул голову.

За оградой на траве сидела Таня.

Разломив горбушку, Алеша сказал:

— Пущай ждет... Бабе надо терпеть!

Он вышел к Тане не спеша, вразвалочку.

— Алеша! — бросилась навстречу Таня.

Алеша отпрянул, зашипел:

— Ты вот чего, ты на шее не висни! Перед людьми совестно!— И он оглянулся на казарму.

Обнявшись, они сидели на берегу.

Таня прошептала:

— Я тебе кашне купила.

— Кашне? — встрепенулся Алеша.— Покажь!

Таня достала кашне и сама надела на Алешу. Отошла, присмотрелась.

— Идет-то как? — спросил Алеша.

Вместо ответа Таня крепко обняла его и стала целовать.

Алеша поглаживал кашне.

— От за энто спасибо!.. В таком кашне хоть куды. Хочь в цирк, хочь на танцы... Айда, что ли?

Они пошли. Мимо клуба, мимо водокачки, к пристани.

Таня сказала:

— А меня в художники зовут.

— В художники?! — изумленно переспросил Алеша.

— Ага.

Алеша расхохотался.

Навстречу им попался Колька. Он кряхтел и подламывался под тяжестью сундука и узлов.

— Николай! — крикнула Таня.

Колька воровато оглянулся и быстрей заковылял к пристани. Там у причала дымил пароходик.

— Ты куда?! — кинулась Таня.

— Ухожу я от Маньки! — на ходу заговорил Колька.

— Насовсем?

— Вовсе! — задыхался Колька под тяжестью ноши. — Изглодала всего. Хочь вешайся! Неласковый, говорит... Ишь чего захотела, дура! Ласковый! — желчно рассмеялся он.

— Так куда же ты? — добивалась Таня.

— В Борисоглебск, к племеннику, — ответствовал Колька.— Перезимую, а по весне домой, к бабе своей. Хлеб сеять надоть...— И он поддал еще проворней.

Таня остановилась.

— Маньке кланяйся! — на бегу крикнул Колька. — Скажи, в чулане на коннике ей сальце оставил! Бывай!.. — И он запылил под гору.

— Кто таков? — спросил у Тани Алеша.

Девушка о чем-то задумалась.

— Кто таков? — еще строже повторил он.

Таня сказала:

— Скорей бы!..

— Чего?!

— Скорей бы Всемирная революция!

— Чего, чего?..

— Трудно, Алеша. Бедует народ!

Алеша удивленно покосился на Таню и, поскучнев, сказал:

— Ну, так чо — в кино идем или как?..

Таня молчала.

Они скрылись во тьме, но некоторое время еще слышались шаги и голос Алеши:

— Тебя спрашиваю? В кино, что ль, пойдем? Или как?.. Слышь?.. Оглохла?...

...Ночь все прятала, шифровала. Дома казались не домами, деревья — не деревьями. Камни на дороге белели, как наволочки. Тишина обостряла звуки. Скрипнула калитка, громыхнули щеколдой. Закричала в сарае овца. Застучали копыта. Проехали всадники, спустились к реке. На воде суетились огни. Прогудел пароходик, зашлепал колесами. Огни сдвинулись и поплыли. За рекой побрехали собаки, им ответили другие, в городе. Затихли. Слышно стало, как пели лягушки. Наконец и они умолкли. Все замерло, остановилось. С Оки поднимался туман. По заречью курились болота.

Санитарный поезд спал. Небо начинало светлеть. Туман окутывал вагоны, полз по земле. Таня с Алешей сидели в обнимку на траве, накрывшись стареньким пальто. Таня высунула голову, прислушалась. Прокричал вдалеке петух, подумал, опять прокричал. Таня поднялась, отряхнула платье. Вскочил и Алеша. Дрожа от холода,

озираясь, он сунул на прощание Тане ладошку и, крадучись, скрылся за водокачкой. Девушка пошла, у вагона остановилась. Хрустела насыпь под ногами часового. В теплушке кто-то закашлялся, повозился, затих. На холме взметнулись тучей воробьи. И тотчас оттуда долетел неясный, странный гул.

Часовой прислушался, насторожился. Таня увидела, как там из тумана выходили одна за другой шеренги красноармейцев. Казалось, они росли из холмов, из лесов, из оврагов, из рассветных пространств и какая-то щедрая, неведомая сила источала их. Люди двигались по дороге. Они шли молча, плотной стеной, неотвратимо, шаг в шаг, в пыль разбивая каменистую землю. Туман перед ними разлетался в клочья и медленно таял. А за холмом не спеша, будто нехотя, рассекая молочное небо, поднималось солнце.

Из дверей теплушки высунулся Фокич; за ним выглянул комиссар; повысыпали заспанные санитары. Колонна надвигалась все ближе и ближе.

Из теплушки, щурясь, позевывая, кутаясь в куцый больничный халат, вышла Мария. Фокич на нее покосился и строго сказал:

— Коленки прикрой, телка!

Мария и ухом не повела.

— Тебе говорят — прикрой!..

Мария смотрела.

Колонна шла мимо поезда. Замелькали винтовки, вещевые мешки, потные лица красноармейцев.

Впереди второй роты вышагивал кривоногий, кряжистый командир с высоченным лбом и ясными глазами. На боку болталась шашка. Она то и дело задевала землю, так что командиру приходилось приподнимать ее и держать на весу.

Тысячи ног били в пыль.

Мария крикнула:

— Далеко ль, соколики?!..

— До Дону! — отозвались ей. — На фронт! Айда с нами, заместо ангела!..

Грянул маршем духовой оркестр. Музыка рвала сердца. Таня глянула на комиссара. Он вдруг сморщился, заморгал, из глаз его покатились слезы.

— Игнатьич, ты чего? — удивилась Таня.

— Ладно, ладно, — шептал комиссар.

— Игнатьич!..

Гремел марш. Мощный, грозный, призывный.

— Игнатьич!..

— Ладно, ладно... — И он вдруг бросился в поезд.

Таня кинулась было за ним, но потом повернула в пульман за Мрозиком. Пронеслась по лаборатории. Главный делал гимнастику.

— Фадей Семеныч!

— Ну? — распрямился Мрозик.

— Чтой-то с Игнатьичем нехорошо!..

Комиссар выскочил из теплушки. В одной руке он сжимал саблю, в другой — волочил седло. Оглянулся. Кинулся напрямик к колонне. Настиг ее, протиснулся в середину, пристроился в ряд. Сосед-красноармеец, шагавший справа, заметил:

— Дурень! Куды ж ты с седлом! Це ж пехота!

Комиссар не ответил.

Послышался окрик:

— Стой! Куда?..

Комиссар оглянулся.

Кричал Мрозик, голос его срывался:

— Стой.. Стой, тебе говорят!..

Гремела музыка. Мрозик бежал вплотную к колонне, смешной и нелепый, размахивая руками, в белом халате, роняя и подхватывая на лету пенсне. За ним не отставала Мария. Таня бежала следом. Вдогонку с визгом и тявканьем летели дворняги.

— Игнатьич, миленький! — кричала Таня. — Куда же ты?!. А я-то как?! Без тебя?!..

Красноармейцы оборачивались, смотрели с любопытством. Искали средь себя того, к кому бы все это могло относиться.

Евстрюков шел так, словно ничего не слышал. Сосед по правую руку сказал:

— Слышь, хлопец! Це ж тебя оруть и девки и этот в белом.

Евстрюков шел.

— Тебя, ей-крест — тебя! — говорил красноармеец.

Евстрюков шагал, не оглядываясь.

— Иван Игнатьевич! Родной! — кричал, спотыкаясь, Мрозик.— Стой, тебе говорят!..

Евстрюков шел.

— Эх, ты! — не выдержал сосед-красноармеец. — Дуб ты, а не человек! — сказал он с сердцем Евстрюкову.

Комиссар шел и шел. Гремела музыка.

У семафора колонна сворачивала.

Чтобы лучше видеть, Таня, Мрозик и Мария взобрались на кучу щебня.

— Иван Игнатьевич,— закричал Мрозик,— ноги в тепле держи! Береги ноги!

Евстрюков оглянулся, поднял руку, хотел помахать, но идущие сзади подтолкнули его, он потерял равновесие, исчез, но скоро вынырнул. Колонна шла через канаву. Ряды расстроились, сломались, комиссара кидало, как щепку. Наконец голова его мелькнула в последний раз и скрылась за вагонами.

Ахнула песня. Мощная, бодрая и победная.

Фокич стоял один возле пульмана, опершись на деревянную ногу. Он смотрел на уходящую колонну и плакал.

Дорога опустела. Появились куры; прилетели воробьи.

Песня затихла. Прогудел маневровый паровозик. Далеко-далеко мычала корова.

Был день. Таня пришла на свидание в старой кофтенке, в старых ботинках, с узелком.

Алеша поглядел на нее и сказал:

— Ты чо это в драное вырядилась? Кофта где?

— Продала.

— А деньги?..

Таня развязала узел, из него выскользнули брюки, гимнастерка.

Алеша испуганно спросил:

— Кому это?

Таня сказала радостно:

— Тебе, — и кинулась обнимать и целовать Алешу. Обнимал ее и Алеша. Потом Таня утихла и негромко сказала:— А от нас Игнатьич ушел.

— Куда еще?

— На фронт.

— Вот это дело! — и Алеша опять развернул узел. — А костюм хорош, ничего не скажешь! — промолвил он.

Ночью Алеша не мог спать. Поднялся, достал из-под сенника подарок: гимнастерку и галифе. Рассматривал их. Сукно было крепкое, с отливом; костюм сшит на славу; пуговицы с орлами, все пригнано, как полагается. Алеша смотрел на обновку, и на лице у него была растерянность.

Кругом храпели.

Алеша спрятал подарок, лег. Ворочался, охал, шарил глазами по потолку. Наконец встал, пошел к дневальному.

— Ишь крутится, ишь вертится! — говорил дневальный Алеше.— Ровно окунь на сковородке!..

Алеша, сгорбившись, дымил самокруткой.

— Ты прямо скажи, не хочешь жениться?

— Не знаю,— вздыхал Алеша.— Ох, страшно мне! Третьего дня кашне подарила, ноне — костюм,— жаловался он.— Боюсь я ее...

И Алеша умолк. По всему видно было, что в нем совершались какая-то отчаянная, мучительная борьба и невероятная по напряжению работа мысли. Но вот глаза его широко раскрылись, взгляд прояснился, и он, сдерживая внутреннее волнение, произнес:

— Может, больная она, а?..— И, очевидно, сам же поразившись неожиданно высказанной догадке, Алеша привстал, сел, потом вдруг вскочил и, проворно шагая из угла в угол, убежденно и страстно заговорил: — Психическая она!.. Верь слову — психическая!..

— Будет, Семенов, спи! — отмахивался дневальный.

— Нет, ты верь слову! Верь!!— разгоряченно твердил Алеша. И, подойдя к дневальному, он сперва оглянулся, а потом, наклонившись, доверительно прошептал ему в самое ухо: — Намедни три пачки махры принесла!..

Таня ждала Алешу у клуба.

Алеша прибежал взволнованный, радостный.

— Я тебе такое скажу! — выпалил он.— Только уйдем отсюдова, толкотня...

Таня еле поспевала за Алешей. У забора они остановились.

Он обнял ее.

— Проздравь меня! На фронт уходим!

— Когда?!— задрожала Таня.

— В четверг!

— А я-то как?!..

— Не дрейфь! Я тебе писать стану!

— Я-то как? Я-то как?! — лепетала Таня.

День был мглистый, холодный. И хотя листья еще не опали, в воздухе кружились снежинки. По платформе, гремя котелками и саблями, ходили люди.

Алеша стоял перед Таней в походном обмундировании, с винтовкой в руке, с манеркой на поясе. В шинели он казался выше, мощнее; Таня — наоборот: за неделю она высохла, пожелтела, глаза глубоко ввалились, но горели ярче прежнего.

Алеша сказал:

— Присядем.

Молча сели на край платформы, свесили ноги. Молча глядели вокруг. Кто-то бранился возле багажной. Двое в пальто на нерпичьем меху протащили тяжелую корзину. Где-то истошно, отчаянно и сердито плакал ребенок.

Таня сказала:

— Алеша!

— Ну?

— Ты береги себя. В пекло не лезь!

— Я свое дело знаю,— ответил Алеша.

Пробило два звонка.

Алеша встал, вскинул винтовку на плечо. Поднялась и Таня. Проговорила:

— Прощай!

— Прощай!..

Она порылась в кармане пальтишка, вынула какую-то бумажонку, развернула. Сказала:

— Вот, я тебе стихи написала... Хорошие стихи. Лермонтова сочинения.

— Давай!

Он взял стихи, зажал их в ладонь. Так стояли они и глядели на людей, которые толпились возле теплушек. Людей было много. Они грузили винтовки, пулеметы, походные сундучки.

Таня сказала, поднимая узел:

— Не забудь, в нем белье теплое, табак, пшено.

— Давай.

Он засунул узел в мешок, вытер усы, потрогал походную сумку.

Таня сказала:

— И возьми ты мою шапку. Она меховая!

Таня сняла шапку, волосы ее затрепыхались под ветром.

— Давай.

Молчание. Она пролепетала в конце концов:

— И помни ты обо мне, пожалуйста!..

Пробило три звонка. Они обнялись. Алеша пошел по платформе к вагонам.

Она прошептала:

— Алеша!

Он шел. Вокруг, суетясь, бегали люди. Громко, заливисто прогремел сигнальный свисток.

Она позвала:

— Алеша!

Звякнули сцепки, колыхнулись вагоны. Паровоз резко рванул вперед.

Алеша круто повернул и кинулся к Тане.

— Семенов! — заорали товарищи.— Стой! Куда?!.. Спятил?!

Алеша бежал.

Колеса нехотя скользили по стыкам. Казалось, поезд еще раздумает, еще остановится. Но паровозик дымил, пыхтел, тужился.

— Семенов! — орали товарищи.

Не добежав двух-трех шагов до Тани, Алеша вдруг остановился. Растерянно оглянулся.

Вагоны шли все быстрей и быстрей.

Алеша дрогнул, повернул назад. Он бежал во весь дух, размахивая руками. Уронил манерку. Манерка зазвенела, укатилась под платформу. Алеша оглянулся на нее и припустил еще злей, еще проворней. Запрыгнул в вагон. Тотчас высунулся оттуда, замахал Тане и чуть не выпал. Товарищи подхватили его, поставили на место.

Поезд набирал ход, и резвый флажок кондуктора взвивался и падал в прощальной тоске, горше которой не было ничего на свете.

Таня сказала:

— Алеша!..

Поезд ушел. Пустота. Перрон. Дым. В воздухе вился легкий снежок.

Таня прошептала:

— Алеша!..

Стучали колеса. За окнами агитвагона мелькал лес; по голым верхушкам прыгало солнце; в клочья разлетался паровозный дым.

Вася дал Тане карандаш, бумагу и сказал:

— Будешь, Теткина, рисовать гипс.

Он достал из-под тряпки гипсового Давида, поставил перед Таней.

Мимо с ведром и шваброй прошел Фокич. На боку его над деревянной ногой болтался новенький маузер. Остановившись, Фокич покосился на Давида: Давид был голый. Перехватив взгляд Фокича, Вася забрал Давида, вытащил Венеру. Венера была грязная, в пятнах, с отбитым носом.

Таня сказала:

— Красивая.

Агитвагон стоял. Вася и Таня работали.

Он писал Маркса. Это была одна из копий известного портрета. Писал привычно, легко, напевая, поглядывая на Таню — его разбирало любопытство.

Девушка рисовала Венеру. Она работала серьезно, старательно, не отрывая глаз от модели.

За окнами толкались мешочники, галдел пассажирский люд.

— Тебе лет-то сколько? — поинтересовался Вася.

— Семнадцатый, — ответила Таня.

Вася закончил бороду, приступил к жилету и, смеясь, спросил:

— Ты, Теткина, как — баба иль девка?

— Баба, — просто сказала Таня.

— И мужик у тебя есть?

— Есть.

— И нравится?

— Нравится.

— Ай да Теткина!— воскликнул Вася. Он встал, прошелся, погладил Венеру.— Скажите, пожалуйста!..

Таня кончила рисовать, положила карандаш, показала рисунок Васе.

Венера на рисунке улыбалась.

— Ээ-э!— сказал Фокич, глядя на Танин рисунок. — Чего это она у тебя смеется?

— Там смеется, — кивнула Таня на Венеру.

— Где?— Фокич недоверчиво поглядел на бюст.— Где?— спросил он у Васи.

Вася взглянул и сказал:

— Не вижу. — И он опять посмотрел на Венеру.

— Ну, вот чего! — сказал Тане Фокич. — Ты не умствуй! Рисуй, как есть! Поняла?..

Таня кивнула.

— Послушай! — сказал недовольно Фокичу Вася.— Ты свое дело делай, а сюда не лезь! Учу ее я! Я — художник.

— Ты художник, — отрезал Фокич, — а я комендант!..

Вечер. Небольшая разбитая станция. Между двумя тополями натянут экран.

Ветерок шевелил полотнище, стариковские бороды, бабьи платки, детские челки, пустые рукава инвалидов.

Работая локтями, поминутно оглядываясь, в толпе протискивался паренек лет семнадцати. Забравшись в самую гущу, он притих.

— Митька!.. Митька! — послышался голос.

Паренек присел, схоронился за спинами.

На дорогу выбежал всклокоченный детина. Он кричал:

— Тятя вертаться велит! Чего комиссаров глядеть?!.. Митька!..

Фокич, хлопотавший поблизости у забрызганной грязью агитповозки, подошел к детине, желая, вероятно, что-то сказать, но тот отмахнулся и пустился прочь.

Митька высунулся из укрытия.

Вася настраивал аппарат. Возле экрана возилась с граммофоном Таня. К ней подошел Фокич и сказал:

— Как Ленина увидишь, давай музыку!

— Ладно.

Фокич подал знак. Затарахтел проектор, вспыхнул экран. Навстречу зрителям понеслась Красная конница. Люди затихли.

Вася с пафосом, громко, чтобы все слышали, читал титры.

Люди смотрели жадно, ловили каждое слово. Неожиданно кто-то охнул и заголосил:

— Убивають!..

Толпа дрогнула, расступилась. Стало видно, как двое били одного, того самого Митьку, паренька семнадцати лет. Били молча, со знанием дела. Один с бородой, отец Митьки, оттягивал сына батогом по спине; другой — знакомый уже нам детина, Митькин брат,— колотил по чему попало, роняя кулачищи, словно утюги. Митька не выдержал — рухнул. По нему заходили ногами.

Вася, не раздумывая, бросился на детину. Тот огрел его, но художник устоял. Началась свалка.

Подоспел Фокич с маузером.

— Смир-рна!!— заорал он во все горло и выстрелил в воздух.

Свалка продолжалась.

Фокич выстрелил еще и еще.

Свалка не прекратилась.

Тогда, сунув маузер в кобуру, Фокич с криком кинулся в рукопашную.

...Стрекотал проектор. Сеанс продолжался. Отец и детина стояли уже связанные, и Фокич присматривал за ними.

Хроникальная лента рассказывала о Красной Армии, о празднике Всевобуча и коммунистическом субботнике.

Таня нервничала, боялась пропустить момент, когда появится Ленин. Она смотрела на экран, на граммофон, на Фокича.

Вдруг зрители задвигались, захлопали в ладоши, закричали:

— Ленин! Ленин!..

— Ур-ра!!

Таня встрепенулась и застыла. Прямо перед ней, по полотнищу, которое колыхалось от ветра, шагал невысокий человек в пальто и кепочке.

Вася, знавший титры наизусть, читал вдохновенно, прибавляя много от себя. Когда Ленин взялся за борт грузовика, который служил трибуной, на помощь потянулись десятки рук. Ильич что-то сказал, а Вася озвучил:

— Спасибо, спасибо, товарищи! Не надо. Я сам!..

Получилось синхронно. Зрители ликовали. Таня забыла про музыку, про граммофон, про все на свете. Напрасно Фокич делал ей знаки.

Фильм кончился, проскочил ракорд, экран стал ослепительно белым.

Таня опомнилась, включила музыку. Грянул «Интернационал». Люди слушали. Никто не расходился.

И снова корпела над рисунком Таня. На этот раз она рисовала Венеру медленно, осторожно, тщательно проверяя себя. Наморщив лоб, прикусив губы, девушка смотрела на модель с прищуром, как это делал Вася. Вот она встала, обошла бюст и даже потрогала его. А на столе лежал почти законченный рисунок, и Венера на нем опять улыбалась.

...Таня стояла, сгорбившись, виновато опустив голову.

Вася раскладывал на столе ее рисунки.

Было очевидно — в рисовании девушка значительно продвинулась, но все Венеры — а их было уже пять — по-прежнему улыбались.

Фокич строго сказал Тане:

— Рисуй шестую!

У Тани задрожали губы.

— Опять командовать!— воскликнул Вася.

— Ага,— ответил Фокич.

— Хватит! Уволю!

Фокич криво усмехнулся, шагнул к Васе и показал ему кукиш.

И снова трудилась Таня над Венерой. И снова Вася и Фокич рассматривали ее рисунок. На этот раз Венера не улыбалась, но уже совсем не походила на модель.

— Ну, вот! — сказал в сердцах Вася.—Допрыгались! Баба-яга! — И он с укоризной посмотрел на Фокича и вышел.— Все хуже и хуже!..

— Рисуй десятую!—неумолимо сказал Тане комендант Фокич.

Девушка сгорбилась и беззвучно заплакала.

Фокич растерялся.

— Ну, что с тобой? Что с тобой, милая? — забормотал он, беспомощно оглядываясь по сторонам. — Ну, ладно! Ладно!.. Не плачь!.. А я ведь тебе письмецо принес,—вдруг вспомнил он и, порывшись, достал из кармана смятый треугольник.

У Тани мгновенно изменилось лицо. Она схватила треугольник, раскрыла его, но слезы мешали читать.

— Ну, хочешь, я тебе прочту, милая? — робко и виновато спросил Фокич. И стал читать: — «Здравствуй, моя возлюбленная невеста!— Читал он не очень-то бойко, но старательно. — Я проживаю в Питере. Живу неплохо. На фронт покудова не гонют». — Фокич взглянул на Таню. Девушка слушала. Он продолжал: — «Хожу в Летний сад. Учусь на пианине. На скрипке уж умею. Водили нас в театр. Потеха! Пляшут, а не говорят...»

Таня утерла кулачком глаза и улыбнулась.

— «Намедни всей ротой ходили в музей, — читал Фокич, — а еще я прочел «Капитал» Карл Маркса. Ну, бывай. Целую несчетно. Гляди, не путайся! Твой возлюбленный Алексей Семенов». — А внизу, — сказал Фокич,— еще вот что:— «Слава-те, господи, вся эта культура окончилась, завтря едем на фронт...»— Он кашлянул, повертел письмо и протянул его Тане.

Лицо девушки было грустно.

Стучали колеса. Агитвагон катил все дальше на юг. Поезд проходил места недавних боев.

— Нет, ты глянь-ка! Глянь, Фокич!— задыхался от смеха Вася.— Что она делает!..

Таня рисовала. Рука ее двигалась радостно, непринужденно. Карандаш так и летал по бумаге. Всевозможные рожицы, мордочки, фигурки смеялись, кувыркались, прыгали. Свобода, легкость и фантазия, с какими они возникали, просто ошеломляли.

Поразительный комизм ее рисунков, всего, что она делала, изображала, зависел, вероятно, не столько от ее воли или озорства, сколько от редкой особенности ви́дения, удивительной специфики глаза.

— Занятно! — кричал от восторга Вася. — Ей-богу, занятно!..

Фокич осклабился.

А Вася вдруг отошел в сторонку и оттуда пристально наблюдал за Таней. Потом он смотрел на Венеру, и снова — на Таню, и опять — на Венеру, наконец сказал:

— А ведь Венера-то, правда, улыбается!

Фокич разинул рот:

— Как?..

— Улыбается! — повторил Вася. — Если глядеть подольше. — Ты вот что,— сказал он Тане. — Венеру ты больше не рисуй. Довольно! Рисуй, что хочешь, только с натуры.

— А красками можно?! — спросила Таня.

— Красками? Нет. Рановато!..

Фокич сказал:

— Слышь, Танька! Тебе эти штуки зачем? — Он кивнул на рисунки. — Отдай мне. Дочке пошлю, пущай посмеется.

Таня сгребла листы, протянула их Фокичу.

— Вот спасибо! Спасибо, милая! — сказал тот и прибавил: — Ты, значит, того... Ты еще побалуйся. А я опосля агитповозку обклею... Только ты наше давай, поядреней, по-большевистски!..

— Мысль верная! — весело поддержал Вася и оживленно спросил: — Хотите, я вам настоящую картину покажу? Политическую! А?!..— и взгляд его загорелся.

— Валяй! — сказал Фокич. — Глаза стерпят!

— А чья картина? — поинтересовалась Таня.

— Моя,— сказал Вася.

Он открыл холст. Это был портрет Маркса, но совершенно непохожий на те копии известного портрета, которые Вася писал для широкого распространения. Это был Маркс во весь рост — с аскетической впалостью щек, с пылающими глазами, с тонкими, нервными руками. За спиной его клубились мерцающие картинки, изображавшие его «житие», как это делалось на старинных гравюрах: Маркс-мальчик; Маркс-юноша; Маркс среди природы, где-то высоко над миром в горах...

Портрет был написан превосходно, в ярких и сильных красках, окруженный разноцветными мазками, похожими на бугры.

Таня, не отрываясь, смотрела на холст; смотрел, не отрываясь, и Фокич.

— Ну, как? — сказал нетерпеливо Вася.

— Отлично! — сказала Таня.

— Правильно, Теткина! Молодец! — подхватил Вася. — Глаз у тебя верный! Хороший глаз! — И он ласково похлопал девушку по плечу.

А Фокич желчно спросил, указав на картину:

— Энто кто?

— Как кто? — весь светясь, сказал Вася.— Карл Маркс!

— Маркс?! — изумился Фокич. — Вона где Маркс,— он ткнул пальцем на ряд портретов, которые сохли у стены. — А энто, — Фокич кивнул на картину, — Варфоломей угодник!.. Маркс! — негодуя, повторил он.

— А я его так чувствую! — убежденно сказал Вася. — Это я и Маркс! — проникновенно добавил он.

— Ты?! — воскликнул Фокич.

— Я! — твердо ответил Вася.

— Ты-то зачем?!— засмеялся Фокич.— Народу Маркс нужен! А ты не нужен!

— Так убей меня! Убей!! — вдруг вскипел Вася.— Я глаз твой, дурень! Без меня ты слеп! — горячо и обиженно выкрикивал он.— Ну, вырви меня! Вырви!!

— Зачем? — сказал Фокич!— Живи! Тебе партия кисть дала. Ты дело делай!— и он опять кивнул на ряд портретов у стены.

Схватившись за голову, Вася аж застонал:

— О, господи! Ох, тяжко мне!.. Вот страданье-то!..

— И что ж! — серьезно заметил Фокич.— Коль надо и пострадай! Без энтого революции нет!..

Станция. Тихо. Белым-бело от снега. Но уже капало с крыши, с карнизов, с вагонов, с голых тополей.

Агитвагон стоял отдельно на запасном пути. Из его дверей на полотно выскочила с чайником Таня. Она была все та же, ничуть не изменилась. Разве что еще немного похудела и глаза казались больше, чем обычно. Запахнувшись в пальтецо, девушка зашлепала к кипятильнику.

Там у крана стоял парень в треухе. Он пил прямо из ведерка, и какая-то старуха с мальчиком спрашивала его:

— Кипяточик-то хорош ай нет?..

— Холодный, а так хорош, — ответил парень.

За старухой встала в очередь Таня.

Откуда-то издали донесся непонятный звук — не то вой, не то плач.

Таня прислушалась, осмотрелась. Вокруг, кроме парня и старухи с мальчиком, никого не было. Но звук нарастал, он приближался. Таня присмотрелась получше и увидела в степи, у самого горизонта, обоз.

Телеги и сани ползли, покачиваясь, к станции. Они ныряли по колдобинам, по талым колеям. Цепочка людей, вооруженных винтовками, окружала их со всех сторон. За обозом, стеная и плача, бежали бабы. Некоторые несли и тащили за собой детей.

Стороной, по целому снегу, шли разношерстной гурьбой мужики. Они продвигались покорно, и это было особенно жутко рядом с воем и плачем женщин.

Обоз приближался к станции медленно, бесконечно.

Чтобы лучше видеть, Таня кинулась на край платформы.

Старуха, бессвязно бормоча, крестясь и причитая, потащила мальчика прочь. А парень в треухе спокойненько разулся, снял онучи, опустил ноги в ведро с кипятком и стал греть.

Обоз остановился у состава из трех товарных вагончиков. Бабы сбились в кучу, заголосили. Мужики столпились поодаль и молчали.

Таня смотрела.

На санях и телегах лежали мешки. Вооруженные люди, охранявшие обоз, вяло и нехотя валили их по вагонам.

Одна из баб внезапно метнулась к телеге, схватилась за мешок, рванула. Мешок свалился и лопнул, на снег хлынуло зерно.

Женщины кинулись подбирать. Началась свалка. Хватали пригоршнями, гребли в подолы, совали по карманам, кто как мог. А те, кто был с младенцами, пихали прямо в одеяла, за пеленки, вместе с водой и снегом. Визг стоял невообразимый. Кому не досталось — бросились к саням.

— Стой! — кидаясь навстречу, заорал единственный среди охраны обоза красноармеец, по-видимому, начальник продотряда, неказистый, измученный, весь в поту.— Стой! Стрелять буду!— И он щелкнул затвором.

— Последнее отымают! — завопила какая-то баба и подняла над собой голого младенца. — Стреляй, ирод!..

Красноармеец опустил винтовку.

— Так не себе берем, дура! — взмолился он. — Рабочие мрут! Фронт голодает!..

— А мы не мрем?!

Унять баб было невозможно. Одна из них, где-то уже нами виденная,

в бедной, ветхой одежде, рванулась к красноармейцу и сшибла его. Тот вскочил и хватил бабу так, что она укатилась под телегу. Но тотчас поднялась, сплюнула кровавым плевком и ринулась снова. Красноармеец ударил сильней. Баба грохнулась, силилась встать и никак не могла.

Красноармеец подбежал к ней, сгреб и поставил ее на ноги.

Увидев его перед собой, баба вцепилась ему в шинель и исступленно завопила:

— Бей! Бей! На, бей, гад! — и хлестнула красноармейца по лицу.

Тот вздрогнул, выпрямился и огляделся, ища сочувствия.

Толпа безмолвствовала, плакали дети. Подбежали дружинники.

Красноармеец крикнул толпе:

— Гад?! — он сунул бабе винтовку и сказал: — Стреляй! — и отошел к вагону.

Баба вскинула ружье.

— Мария! — истошно, не своим голосом вдруг крикнула ей Таня.

Да, это была Мария, худая, страшная, одержимая. Она даже не обернулась на оклик. Прицелилась, выстрелила.

Дым рассеялся.

— Мимо! — сказал красноармеец. — Давай еще!

Мария снова прицелилась, руки у нее дрожали.

Красноармеец ждал. Сукно на его плече дымилось.

— Убьет! Убьет ведь! — заорал какой-то дружинник. — Вяжи ее!..

— Стой! — отчаянно крикнул красноармеец.

Стало тихо. Даже дети и те почему-то умолкли. Слышно было, как капало с крыш.

— Стреляй!

Мария сделалась белой. Она целилась долго, очень долго. Потом вдруг кинула ружье в снег, повернулась и пошла.

Красноармеец оглядел толпу. Нагнулся, поднял с земли винтовку, отер ее и приказал дружинникам:

— Грузи хлеб, ребята!..

Горенка. Обычная бедная крестьянская горенка, каких много в средней полосе России. Непокрытый дощатый стол, самовар, икона с лампадкой, кадка с водой, чугунки на плите, не очень-то убрано.

Мария с Таней пили чай с блюдечек. Возле печки суетилась сухонькая старушка, мать Марии, пекла картофельные оладьи.

— Ох, девка, девка! — говорила Мария, дуя на блюдечко с чаем. — И сколь же намаялись мы с тобой, девка, в жизни! Неужто еще нам маяться? — Она потрогала пальцем подпухшую щеку. — А здорово он меня вдарил! — И добавила нежно: — Красивый он, сукин сын!..

— А ты чего тут в деревне делаешь? — спросила Таня.

— Да вот, к мамке приткнулась, — кивнула на старушку Мария. — Хворает старая... Фершалом тут работаю.

— А Игнатьича не встречала? — спросила Таня с живым интересом.

— Встречала! — горько передразнила Мария. — Как же! Может, и косточек-то его теперь не соберешь.

Помолчали.

— Вот ведь скольких любила, — сказала Мария, — и всех позабыла. А комиссара-то Евстрюкова позабыть не могу. Хоть вой, хоть тресни!..

Старушка поставила на стол сковородку с оладьями.

— Хватай, — сказала подруге Мария.

— А Колька что? — поинтересовалась Таня, зацепив оладью.

— Этот-то? — рассмеялась Мария. — Этот письмо прислал. Опять ко мне просится. Вдвоем. С женой... Ну, я ему отписала. На всю жисть будет помнить. Хлюст!..

Снова помолчали.

— А твой-то как, конопатый? — спросила Мария.

— Ничего, — ответила Таня.

— Любит?

— Любит.

— Вот некрасивая ты, даже уродина, — сказала Мария. — А он все любит да любит. А меня — никто!..

...Они уже шли по околице к станции. Было темно и тихо. Слабо белел снег. Где-то кричала ночная птица.

— Вот говорят, — продолжала Мария, — что женщин раскрепостят. Да нешто бабу от семьи раскрепостишь? Да от нежности?.. Не бывать этому. Не бывать!..

— Верно, — сказала Таня.

Помолчали. Хрустел под ногами снег.

— Слышь, Танька! — с тоской сказала Мария.— Неужто я и буду так всегда... без семьи?.. Где ж справедливость-то? А?!

Таня молчала. Они растворились во тьме.

Вася с Таней сидели в цирке.

Народу было мало. Ветхое сооружение раскачивало ветром. На пятачке арены с полумертвым львом работал укротитель.

— Ты пойми,— говорил девушке Вася,— главное в живописи—цвет. И надо не подражать природе, а исходить от красок своей палитры...

Таня молчала. Она не то слушала, не то смотрела на льва, не то думала о чем-то своем.

— Все зависит от моего внутреннего отношения к бесконечному разнообразию тонов одной и той же цветовой семьи, — продолжал, увлекаясь, Вася.— Да, да, да!..

— Заткнись! — сказал сзади простуженный голос.

Вася перешел на шепот:

— Подумать только! Когда речь идет о химии или физике, говорят: простите, не разбираемся, а об искусстве судить берется каждый. Все всё знают! Все разбираются... Каждый олух!

Таня молчала. Нет, она не смотрела на льва и не слушала Васю. Она думала о чем-то своем, большом и серьезном.

И Вася сказал вдруг так, без всякой видимой связи:

— А знаешь, Теткина, ты сбоку похожа на ангела!.. Резко сбоку! Вспомни ангелов Рафаэля... Ты даже начинаешь мне нравиться, — засмеялся он. — Ей-богу! Серьезно!..

И Таня ответила, не удивившись внезапности сказанного:

— Я уже влюблена в другого, товарищ Мостенко.

Они вернулись затемно. Поднялись в вагон. Света не было.

— Цвет сам по себе уже выражает нечто, — говорил Вася.— Этого нельзя избегнуть и этого не надо избегать! Это надо использовать!—И он вдруг обнял Таню и поцеловал.

Девушка молча высвободилась.

Они прошли в мастерскую.

— То, что действительно красиво, то и является истинным, — продолжал Вася.

Таня зажигала керосиновую лампу.

— Когда Веронезе писал «Брак в Кане Галилейской», он употреблял для этого всю роскошь самого нереального, от темно-фиолетового до чудесных золотых тонов.

Лампа разгоралась. Она освещала мастерскую все больше и больше.

Вася снова обнял Таню. Таня выскользнула. Он привлек ее крепче, настойчивее... Таня опять высвободилась. Глаза ее смотрели куда-то вперед. Они были удивительными, эти глаза. Таня взялась за палитру, за кисти. Она подошла к холсту, где смутно проступали контуры ее будущей первой картины.

Вася присел, закурил.

Таня работала.

— Сущность изменчива,— пуская дым, продолжал разглагольствовать Вася.— Но жизнь вечна... И через полсотни лет будет эта ночь, этот стол, буду я или такой, как я. А будешь ли ты или такая, как ты?.. Интересно?..

Таня работала.

Вася умолк: мощь и злость этой работы ошеломили его. Ему показалось вдруг, что девушка выросла, стала шире в плечах, что она способна разрушить стену, сломать дерево или дом. Вася смотрел. Долго смотрел. Встал, подошел к Тане поближе и стал смотреть на картину.

Внезапно Таня стремительно отошла от холста, склонила по привычке голову набок и, прищурив глаз, сказала с искренним восхищением:

— Здорово сделано! А? Хорошо! А! Отлично!

Она шагала по вагону широкими шагами, смеялась и, останавливаясь перед картиной, говорила, не в силах скрыть своего торжества:

— Отлично! Отлично!

Вася смотрел, смотрел на картину, потом вдруг резко повернулся и вышел.

Он прошел к себе на свою половину, где вдоль стены и возле его мятой постели стояли многочисленные копии портретов Маркса, Энгельса, Либкнехта, Розы Люксембург, сделанные им. Остановился у своей картины. Глубоко задумавшись, пристально, строго глядел на нее. Потом достал чистый холст и укрепил его на подрамнике.

Из мастерской было видно, как Фокич сел на агитповозку, что-то сказал Тане, и девушка побежала в вагон.

Она сказала Васе:

— Слушай! Дай-ка нам свой граммофон.

— А зачем? — спросил Вася.

— «Интернационал» играть!

— Бери! — и, вспомнив что-то, Вася вскочил вдруг и высунулся в окно: — Фокич! — крикнул он. — Поосторожней! В Гусевке белые!..

Выбежала Таня с граммофоном. Агитповозка уехала.

Вася долго еще смотрел в окно, наконец сказал сам себе:

— Дьявол меня возьми, если я совру! Она — громадный художник! Сдохнуть на этом месте!..

Таню допрашивал полковник, немолодой уже человек, с обветренной кожей на впалых щеках, с глубоко запавшими глазами. Судя по всему, он принадлежал к тем русским офицерам из обедневших дворян, которые, живя на жалованье, десятки лет служили в губернских гарнизонах. Он сидел, навалившись на стол, покрытый полотняной скатертью.

Таня стояла напротив, теребя платок. Она смотрела на полковника, на занавески в окнах, на фикусы в кадках, на стены со множеством икон: дом был поповский, рубленый, старый.

— Комсомолка? — спрашивал Таню полковник.

— Комсомолка.

— Работала в агитвагоне?

— Да.

— Рисовала плакаты?

— Рисовала.

— Против нас?

— Да.

Полковник пристально посмотрел на Таню:

— Родители есть?

— Нету.

Он откинулся на спинку стула:

— И кем же ты в жизни хочешь быть?

— Художником.

— Вот как! — иронически сказал полковник и испытующе посмотрел на Таню.

Девушка опустила глаза.

— Стало быть, художником? — повторил он.— А ты знаешь, что значит быть художником?

Таня молчала.

Полковник обвел взглядом иконостас:

— Скажи, какая из этих икон тебе больше всего нравится? — Он встал и прошел в соседнюю комнату поменьше.

Там на столике стояли куличи, вино в графинах, крашеные яйца: была неделя пасхи.

Полковник налил из кринки стакан молока. Кинул в рот таблетку, запил ее. Отломил кусочек кулича, положил в рот, пожевал. Еще отломил и пошел обратно.

— Ну, так что? — сказал он, подходя к Тане. — Какая же из этих икон тебе больше всего нравится?

— Эта,— проговорила девушка и показала на маленькую иконку, которая висела где-то сбоку, внизу, без оклада.

На сей раз полковник посмотрел на Таню внимательнее, удивленно, с нескрываемым интересом.

— Правильно, — сказал он. — А знаешь, кто ее написал?

— Нет.

— Прохор с Городца... Отец Прокофий, хозяин этого дома,— невежда. Поэтому икона плохо висит. А ведь ей цены нет. Пятнадцатый век!.. — Он отворил окно.

Свежий воздух поднял и закружил занавески. На дворе кудахтали куры, ржали кони, топали люди.

— Да-а, — сказал полковник, — умирают цари, государства, империи, ширятся кладбища, а искусство вечно...

Таня слушала.

— И Россия вечна... Ты русская? — спросил он вдруг.

— Русская.

— Россию любишь?

— Люблю,— ответила Таня.

— И я люблю,— сказал полковник.— Итак, мы оба любим Россию, — продолжал он, присаживаясь.— А что происходит, ты знаешь? У нас в России?..

— Революция,— сказала девушка.

— А зачем, ты спрашивала себя?..

Таня молчала, видимо, не решаясь сказать.

— Говори, говори! Не бойся!..

Таня сказала:

— Чтобы всех мучителей погубить...

И опять полковник пристально, словно оценивая, посмотрел на девушку.

Да, это был странный разговор. Быть может, потому, что полковнику надоели бесконечные допросы, а может быть, оттого, что был на нем университетский значок и захотелось ему поговорить о чем-то ином, чем говорилось ежедневно, ежечасно среди своих.

Вошел капитан, спросил:

— Как с Печенкиным, господин полковник?..

— Решайте сами,— сказал полковник. Он закрыл глаза и некоторое время, пока капитан не ушел и не затихли его шаги, сидел вот так, с закрытыми глазами молча. Потом сказал:

— А знаешь ли ты, девочка, что говорил один русский, которого ты, конечно, не знаешь?..

Таня слушала.

— «Зачем мне ад для мучителей? — говорил он. — Что тут ад может поправить, когда те, то есть замученные, уже замучены?..»

— Чтобы опять не мучили,— сказала Таня.

— Значит, ты веришь, что будет время, когда людей не будут мучить?

— Да.

— И следовательно,— подхватил полковник, вставая,— ты веришь во всеобщую гармонию?..— Он подошел к девушке. — А ведомо тебе, что еще сказал все тот же человек, которого ты не знаешь?..

— Что? — спросила Таня.

— Он сказал,— продолжал полковник, двинувшись дальше:— «Не желаю я

высшей гармонии, если стóит она хотя бы одной слезинки ребенка, хотя бы только одного замученного человека...»

Таня слушала.

Полковник снова подошел к девушке, но уже сзади, так, что видно было его лицо.

— А сколько людей замучила революция?.. Мы и вы? — говорил он.— И сколько еще будет слез?.. А ты можешь сказать, что и в этой вашей вечной гармонии не будет вот этих слез? А?..

— Не будет! — сказала Таня.

— Но будут другие! Будут! И, может быть, даже пострашнее!..

— Вы — сказали,— ответила Таня.

— Лишь бы гармония! — усмехнулся полковник.— Пусть даже со слезами!.. И пусть брат убивает брата. И русский идет против русского. Так?..

— В огне броду нет! — сказала Таня.

Полковник захохотал и столь же неожиданно умолк.

— Да! Это уже вера! Это уже вера в тебе! — воскликнул он и дважды прошелся по горнице.— А за веру надо страдать!— И вдруг спросил, словно испытывая, в упор глядя на Таню: — Ты готова страдать?..

— Как это? — не поняла Таня.

— Пострадать,— повторил полковник.

И Таня поняла.

— Когда? — спросила она тихо одними губами.

— Завтра,— ответил полковник, не спуская глаз с девушки.—Можно сегодня. Как хочешь?..

— Завтра, — промолвила Таня.

И снова полковник посмотрел на Таню. Посмотрел пристально, долго. Потом прошелся и, остановившись, сказал:

— Боишься?

Таня молчала.

— А хочешь я тебя отпущу?..

Таня подняла голову.

— Хочешь?..

Полковник ждал. Девушка опустила глаза.

— Ну?

Таня опять посмотрела на полковника. И тот, словно угадав ее мысли, добавил:

— Отпущу! Отпущу, если хочешь?..

Таня сказала:

— Хочу.

Полковник будто обрадовался чему-то. Он снова прошелся по горнице и, не спуская глаз с девушки, спросил:

— А как же вера?..

Таня потупилась.

— За веру же надо страдать!

Таня молчала.

— Ты с этим согласна?

— Да,— совсем уже тихо сказала Таня и потупилась еще больше.

Едва заметная улыбка скользнула по лицу полковника.

— Сягин! — позвал он.

Явился капитан.

— Уведите!

Таня не двигалась.

— Идем! — подтолкнул ее капитан.

Девушка шагнула к дверям.

— Капитан! — остановил полковник.— Подойдите!

Сягин вернулся.

Наклонившись к самому уху, полковник что-то сказал ему.

— Слушаюсь! — козырнул капитан, щелкнул каблуками и вышел.

Полковник остался один. Он слушал, как затихли шаги на лестнице, как хлопнула дверь и наступила тишина.

Капитан и Таня шли через базарную площадь. В самом центре ее солдаты возводили помост и большую виселицу. Стучали топоры, звенели пилы.

Какой-то унтер кричал:

— Эй, Полищук! Ты как веревку укрепил? Ты что, груши сушишь?!.. Где гвозди дел?! Всего пять гвоздей!.. Я ж тебе три фунта выписал!..

Полищук отвечал, сидя на перекладине:

— Гвозди все у дело пошли! Нешто гвоздь видно? Одна шляпка!..

— Шляпка!— кричал унтер.— Жулик ты! Жулик и есть!..

Капитан и Таня свернули в переулок. Вышли огородами за околицу.

Сягин остановился. Остановилась и Таня, она обернулась.

— Иди!— приказал капитан.

Таня стояла.

— Иди! Иди!..

Таня стояла.

— Ну! — и капитан расстегнул кобуру.

Девушка пошла. Она двигалась медленно, съежившись, втянув голову в плечи, очевидно, ожидая выстрела. Но выстрела не было. Таня шла. Наконец не выдержала, оглянулась.

Капитан быстрым шагом уходил в переулок.

Таня смотрела, пока он не скрылся за домами. Потом, опомнившись, рванулась в сторону и побежала.

Она бежала что есть силы, петляя, спотыкаясь, падая, продираясь через кусты и заросли, поминутно оглядываясь, задыхаясь, дрожа и повизгивая, словно в истерике.

Наконец выбилась из сил, ноги ее подкосились, она рухнула на траву и разрыдалась.

Апрельским утром, промозглым и ранним, по дороге к площади тянулась печальная процессия. Впереди прокурор, доктор, знакомый нам полковник, офицеры. За ними — осужденные в тесном кольце конвойных солдат. Юноши в продранных гимнастерках, девушки, стриженые и с косами, Фокич на обломанной деревянной ноге.

Моросил дождь. Кричали петухи по дворам, лаяли растревоженные псы.

Процессия остановилась у помоста — грубого подобия эшафота.

Полковник сказал:

— Читайте, господин прокурор!

Прокурор надел очки, порылся в кармане, достал приговор, принялся читать:

— Апреля третьего дня, рассмотрев дело Алимова Федора, Березина Якова, Ватагина Фрола, Демина Игната, Кузнецовой Зинаиды, Лихачева Терентия...

Вокруг тесно лепились дома. Закрытые ставни. Мокрые крыши. Кошка на крыше. Голубятня. Забор. Драный чулок на заборе. Пивная, харчевня, лавки, лотки и вывески, вывески: «Петров и сыновья», «Продажа сена и овса», «Чай Высоцкого», «Жесть и шорные изделия»... Вдали за домами на юру торчала церковь. Там к заутрене уже толпился народ. Поднимался туман.

Прокурор заканчивал чтение.

— Приговор окончательный и обжалованью не подлежит! — возвестил он.

Стало тихо.

Прокурор снял очки, положил их в футляр.

— Капитан! — приказал полковник. — Приступайте!..

— Слушаюсь! — вытянулся Сягин. Забрал у прокурора приговор и выкрикнул: — Алимов Федор!

Из толпы осужденных вышел паренек в лаптях, в онучах, в армяке. К нему подошли Полищук и еще один из солдат. Жестом велели раздеться. Парень снял армячок, аккуратно свернул его, хотел положить, но кругом была грязь и лужи. Парнишка замешкался. Полищук подтолкнул его, армяк выскользнул и шлепнулся в лужу. Парень нагнулся, хотел его вытащить, но ему не дали. Завернули руки назад, связали, повели.

Он шел, не сопротивляясь, стараясь ступать, где суше, и раза два или три обернулся на свой армячок.

Взойдя на помост под перекладину, увидев петлю, парень словно очнулся. Попятился, стал вырываться. Его стиснули, накинули на голову мешок.

Глаза приговоренных были устремлены в одну точку — туда, где свершалось, где гудел помост под коваными сапогами.

Наконец Сягин выкрикнул снова:

— Березин Яков!

Из рядов шагнул средних лет железнодорожник. Его увели.

И опять глаза — в одну точку. И опять загудел помост под коваными сапогами. Потом — тишина.

— Ватагин Фрол!..

Вперед, усмехаясь, вышел Фокич. Он сам скинул в грязь свою шинель. Отшвырнул конвойных, которые хотели его связать, и, хромая, направился к помосту. Проходя мимо офицеров, Фокич смачно харкнул в их сторону и дерзко захохотал. Он шел быстро, сильно припадая на деревянную ногу. Но вдруг остановился, замер: из-за домов по улочке к базарной площади прямо на него шла Таня.

Остановились и конвойные. Фокич увидел, как они, заметив Таню, перебросились словами, как в группе офицеров произошло движение.

Таня шла.

— Танька! — заорал во весь голос Фокич.— Куда?!.. Беги!!..

Таня шла.

Один из конвойных, придерживая шашку, кинулся ей навстречу.

И тут случилось неожиданное.

Все — Фокич, конвойные, начальство, осужденные — увидели, как побежала Таня, побежала не назад к домам, а вперед к помосту. Она легко взбежала на него, взобралась на табуретку.

Это было так внезапно, столь неожиданно, что все остолбенели.

— Танька! Ты чего?!! — рванулся Фокич.

— Держи ее! Держи!!— завопил Сягин.

Полищук кинулся на помост.

Оттуда на землю полетела табуретка.

— Дура! — сказал Полищук, махнул рукой и торопливо перекрестился.

Сягин метнулся к полковнику.

— Ваше бродие! Не виноват! Не виноват я!!— кричал он.

И в этот миг вдали к заутрене ударили колокола. Ударили малиново и туго.

Полковник побледнел.

Не сказав ни слова, он повернулся и пошел прочь. Пересек площадь. Зашагал переулками мимо заборов, мимо ворот, скамеек у ворот, мимо плетней, по задам, по огородам в поле.

Он шел, путаясь, не разбирая пути... Шел по прелому полю, по истлевшей прошлогодней траве, по рытвинам, по колдобинам, по черной набухшей земле!.. Тяжела была эта земля!

И, словно бы обгоняя его взгляд и мысли, мы устремились вперед к простору — в поле, в лес за полем, на холмы...

Там в лучах утра стояла какая-то девочка. Ощутив на себе наш взгляд, девочка пристально-пристально и серьезно посмотрела на нас, повернулась и пошла на гору, туда, где белел лес. Она шла, шла и шла, все больше и больше удаляясь от нас, уменьшаясь, стушевываясь... И наконец остались только холм, белый лес на холме, поле, речка в поле, овраги и небо. Бездонное, бескрайнее небо. Россия.

А в это время где-то, быть может, верст за тысячу, всходило тоже солнце и был прекрасен мир и тоже светлело небо. Но виделось оно сквозь маленькое оконце каких-то дряхленьких сеней, дряхленького дома. И знакомый, очень знакомый нам голос бубнил не менее знакомые слова:

— Гулял я с одной... с санитаркой... Женюсь на ей...

Это был Алеша. И говорил Алеша с дневальным. Говорил он о Тане:

— Правда, тощая она у меня... Да и кому они нужны, толстые!.. Некрасивая только... И хорошо! С красотой ведь как — один блуд!..

Дневальный зевал.

— Война скоро кончится. Дети пойдут,— продолжал Алеша.— Ну, и чего ж! Мужик есть мужик, а баба есть баба. И жисть есть жисть. И жисть прожить трудно. Ой, братец, трудно... И все одно... Все одно женишься, вертись, не вертись!..

Алеша говорил охотно, но скучно.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Королевская регата», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Васильев, С. Листов, К. Рапопорт; режиссер-постановщик Ю. Чулюкин; главные операторы: П. Сатуновский, Г. Шатров; главный художник Д. Виницкий; режиссер И. Гостев; композитор М. Зив; текст песни И. Шаферана; звукооператоры: В. Лещев, Г. Морозов; редактор Ю. Ханютин; директор картины В. Канторович.

В ролях: Н. Кустинская, В. Смирнитский, А. Грузинский, А. Ханов, Г. Куликов, В. Захаров, А. Потапов, А. Мартынкин, И. Юрашас, Л. Брусин, Ю. Цурило, Ф. Сергеев, Г. Болибок, А. Семериков, О. Мокшанцев, Л. Чубаров, Д. Масанов.

В эпизодах: И. Мирошниченко, П. Винник, Р. Темир-Булат, Гриша Плоткин, А. Цинман, В. Яковлев, К. Воронцов, Т. Светлани, В. Липпарт, Н. Толкачев, Ян Спарре, Л. Жуковская, А. Леньков, А. Агуров, В. Лукьянов, Л. Меньшова, И. Бычков, И. Василенко, М. Панфилова, Н. Дроздов, С. Тихоненко, Ю. Кушнерев, Е. Соловьева. В фильме снималась команда гребцов ЦВСК ВМФ.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Три толстяка» (по мотивам повести Ю. Олеши), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Баталов, М. Ольшевский; режиссеры-постановщики: А. Баталов, И. Шапиро; главный оператор С. Шахбазян; художники: Б. Маневич, И. Каплан; режиссер М. Шейнин; композитор Н. Сидельников; звукооператор Б. Антонов; редактор Ф. Гукасян; директор картины М. Шостак.

В ролях: Суок—Лина Бракните, Тутти — Петя Артемьев, Тибул — А. Баталов, Гаспар — В. Никулин, Август — А. Орлов, Ганимед — Р. Зеленая, Просперо — Р. Филиппов; три толстяка: С. Кулагин, Е. Моргунов, Б. Христофоров; генерал Караска — П. Луспекаев, канцлер — Н. Вальяно, Бонавентура — Б. Ардов, продавец шаров — Н. Карнаухов.

В эпизодах: Я. Гудкин, М. Иванов, В. Казаринов, В. Карнович-Валуа, А. Костричкин, Н. Котельников, Н. Максимович, Б. Морено, И. Пуцыкин, А. Смирнов, Л. Степанов, П. Суханов, Г. Штиль и другие.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Прощай», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Поженян; оператор Л. Бурлака, главный художник Б. Биргер; художники Р. Мурадян, П. Холщевников; режиссер К. Жук; композитор М. Таривердиев; звукооператор И. Скиндер; редактор И. Неверов; директор картины В. Дмитриев.

В ролях: Подымахин— В. Авдюшко, Баталин — В. Кулик, Кикнадзе —Б. Ватаев, Юровский —Л. Стефанович, Чудаков— В. Шапкин, Старигин — О. Стриженов, Люба — Ж. Прохоренко, Галя — А. Вовк, Катя — Г. Костырева, Державенко — И. Переверзев, новый комдив — В. Заманский, Строев — В. Акимов, Аврутин — В. Жариков, Грек — Э. Геллер, Нина — Р. Гладунко.

В эпизодах: Л. Карауш, В. Радунская, Т. Иванцова, А. Пугин, М. Жарова, А. Подольский, Игорь Капитонов, Алеша Гудин.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Иные нынче времена», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Цулейскири, М. Чиаурели; режиссер-постановщик М. Чиаурели; главный оператор Д. Магиев; режиссеры: И. Тархнишвили, Э. Геделанишвили; главный художник С. Вацадзе; композитор Р. Лагидзе; звукооператоры: Д. Ломидзе, Э. Джебашвили, Ш. Читадзе; редакторы: А. Салуквадзе, М. Квливидзе; директор картины Т. Барамидзе.

В ролях: Тасиа —С. Чиаурели, Гогиа — Г. Шенгелая, Гижуа — А. Хорава, Аветик — В. Годзиашвили, княгиня —В. Анджапаридзе, князь — В. Нинуа, Борис — С. Мартинсон, Лазаре — А. Кванталиани, управляющий — П. Сонгулашвили, Кохтаиа—А. Гомиашвили, Мелано — Ц. Амиреджиби, Марта — М. Давиташвили, священник — К. Даушвили.

В эпизодах: Э. Апхаидзе, И. Бакакури, Р. Барамидзе, А. Верулейшвили, Э. Магалашвили, Э. Султанишвили, Г. Тохадзе, К. Толорая, М. Ходжава.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Человек в рамке», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук; художник-постановщик С. Алимов; композитор Б. Шнапер; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Б. Котов; художники: Я. Вольская, М. Моторук, Л. Носырев, Э. Назаров, Д. Анпилов; редактор А. Тимофеевский.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Обезглавливание святого Иоанна», 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Лайош Галамбош, Марк Новак; режиссер Марк Новак; оператор Ференц Сечени; художник Тивадар Берталан; композитор Янош Гонда.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Каталин — Илона Береш (дублирует Л. Матвеенко), Им-

ре — Иштван Станкаи (А. Сафонов), Редел — Маргит Дайка (А. Фуксина), Била, ее сын — Адам Сиртеш (Н. Граббе), Мирки — Шолти Берталан (А. Кубацкий), Халбач — Янош Гёрбе (К. Тыртов), Жогон — Карой Ковач (А. Консовский), председатель сельсовета — Тибор Мольнар (А. Алексеев).

●

«Раз, два, три», 10 ч., цветной.

Производство «Ле гран прожексьон синематографик», «Тальма фильм», «Допер фильм», Жозеф Кауфман (Франция).

Режиссер фильма Теренс Янг, постановщик балетов Ролан Пети; балетмейстер Франсуаза Андре; оператор Анри Алекан; художники: Клаве, Базарт, Вакевич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Одноактные балеты:

«Пожирательница бриллиантов» (композитор Жан-Мишель Дамаз).

Роли исполняют: пожирательница бриллиантов — Зизи Жанмер, молодой человек — Дёрк Сандерс, хозяин кафе — Берти Экхард.

«Кармен» (музыка Бизе).

Роли исполняют: Кармен — Зизи Жанмер, Хозе — Ролан Пети, тореадор — Хеннинг Кронстам.

«Траур за 24 часа» (композитор Морис Тирье).

Роли исполняют: жена — Сид Шарисс, соблазнитель — Ролан Пети, муж — Ганс Ван Манен, гарсон из кафе — Жерар Леметр.

Ведет программу Морис Шевалье (дублирует А. Карапетян).

●

«Дама сдавала в багаж» (по стихотворению С. Маршака), 1 ч., цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Ян Карпаш; оператор Иржи Шафарж; художник - постановщик Камил Лготак; композитор Людаш Слука.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа С. Крейль.

●

«Красная борода» (по роману Сюгоро Ямомото «Лечебница «Красной бороды»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Тохо» — «Куросава продакшн», Япония.

Авторы сценария: Масато Иде, Хидео Огуни, Рюзо Кикусима, Акира Куросава; режиссер Акира Куросава; операторы: Асаити Накаи, Такао Саито; художник Иосиро Мураки; композитор Масару Сато; продюсеры: Томоюки Танака, Рюзо Кикусима.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: доктор Нииде («Красная борода») — Тосиро Мифуне (дублирует В. Балашов), доктор Ясумото — Юзо Каяма (В. Подвиг), Мори — Есио Цутия (Я. Янакиев), Осуги — Рейко Дан (Д. Столярская), душевнобольная — Киоко Кагава (С. Холина), Сахачи — Цутому Ямадзаки (К. Тыртов), Отойё — Тэруми Ники (Н. Румянцева), Юнака — Миюки Кувано (Р. Макагонова), Масае — Иоко Наито (И. Выходцева).

●

«Расёмон» (по произведению Рюноскэ Акутагава «В чаще»), 9 ч.

Производство «Дайэй», Япония.

Авторы сценария: Акира Куросава, Синобу Хасимото; режиссер Акира Куросава; оператор Кардзубо Миякава; художник Такаси Мацуяма; композитор Фумио Хаядзака.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Тосиро Мифуне, Матико Её, Масаюки Мори, Такаси Симура, Минору Тиаки, Есидзиро Цутиде, Дайиске Като.

Роли дублируют: А. Кузнецов, Р. Макагонова, А. Карапетян, А. Алексеев, А. Сафонов, М. Глузский.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

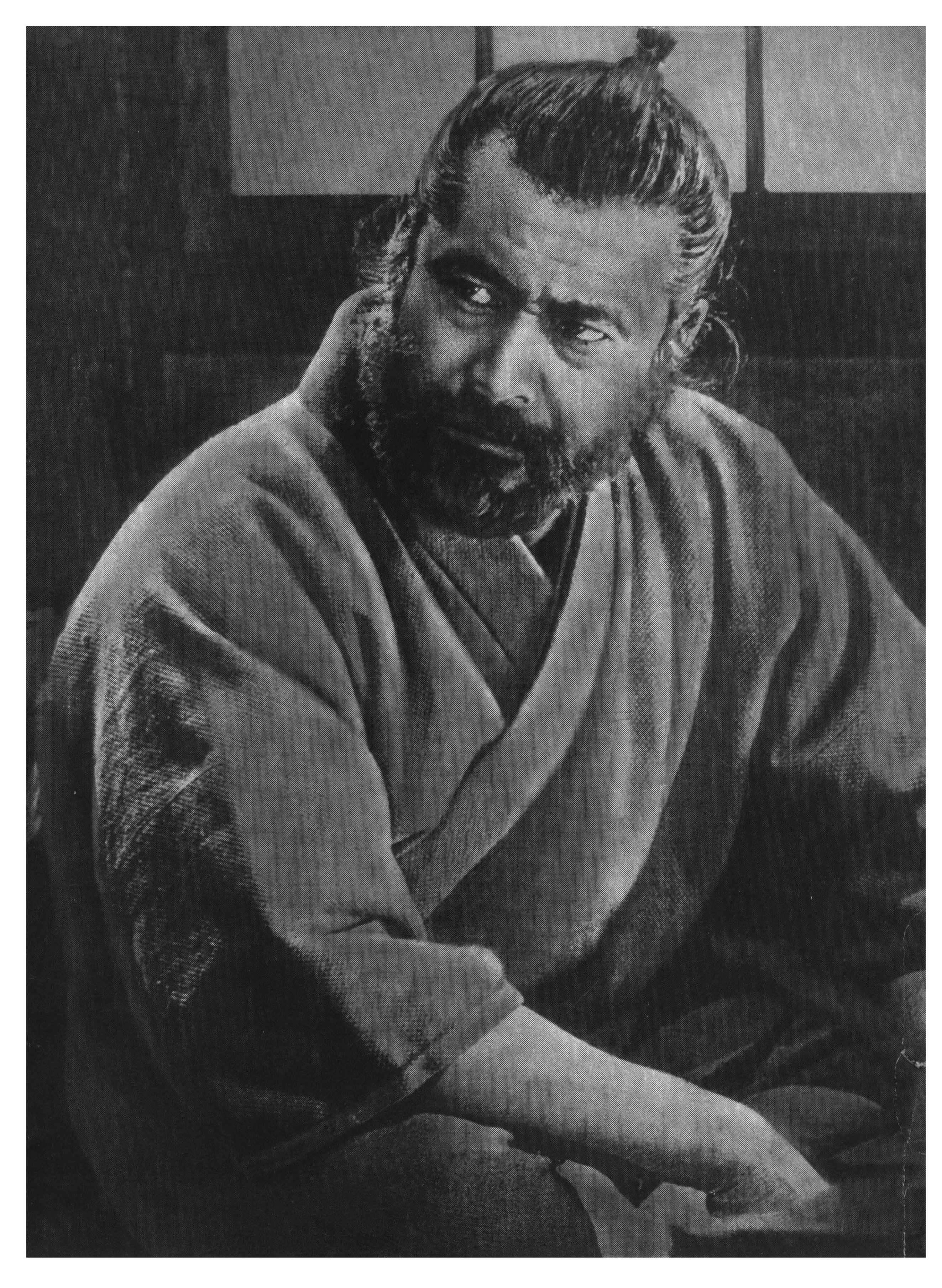
Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД1-02-72
А 19263. Подписано к печати 22/XII 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 35 800 экз. Заказ 1483

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



Тосиро Мифуне в фильме «Красная борода»
(режиссер Акира Куросава)